目　录

1

早年生活

我的创作与我的存在密不可分，倘使我的一生就如牧原上的小溪潺潺流淌，我相信我什么乐曲也写不出来。

1860年7月7日，古斯塔夫·马勒出生于波希米亚小镇卡利斯特（Kalist），从那一刻起就种下了他一生忧患、不安、挫折以及无穷无止心灵追寻的幼苗，而这些对他最超凡有力、瞬息万变的音乐想像力来说，正是取之不竭的原动力所在。

在弗朗茨·约瑟夫一世治下的奥匈帝国，波希米亚和摩拉维亚(Moravia)是精华沃土所在。而在马勒呱呱坠地之前，这里早定居有为数颇众的犹太人。尽管当时政治社会风气日趋开明，但包括马勒一家人在内的犹太子民，仍生活在相当普遍的反犹阴影之下。成年后的马勒曾说："我是三重的无所依归。奥地利人说我是波希米亚



马勒在波希米亚小镇卡利斯特的出生地

人，德国人说我是奥地利人，其他地方的人则说我是犹太人。不管去哪儿都是外人，永远不受欢迎。”

贝恩哈特·马勒(Bernhard Mahler)迎娶玛丽·赫尔曼(Marie Hermann)为妻，小古斯塔夫是家中次子，但他哥哥很小就夭折了。贝恩哈特原是驱车四方的贩子，后来自己开设了一家小酿酒厂，晋身为算是颇为体面的犹太小资产阶级。他在1857年迎娶了时年20岁的玛丽，她是肥皂制造商之女，父母大人认为这是桩门当户对的好婚事，但对玛丽本人来说则大谬不然，因为她的爱另有所属，如今却被迫奉父母之命出嫁，横在她面前的是一片黯淡无望的前景。

这虽是桩没有爱情的婚姻，但两人共生下14个孩



马勒的母亲玛丽·马勒

子，其中存活下来，没有在襁褓中早夭的只有七个，这七人除古斯塔夫外分别是恩斯特（Ernst，1861 年生）、蕾波汀娜（Leopoldine，1863 年生）、阿洛伊斯（Alois，1867 年生）、贾丝汀娜（Justine，1868 年生）、奥托（Otto，1873 年



马勒的父亲贝恩哈特·马勒

生），以及爱玛(Emma，1875年生)。不幸的是，恩斯特13岁时因心脏方面的疾病撒手人世，令大他一岁的哥哥伤心不已，因为小古斯塔夫从小和他玩在一起，两人感情最好，而自恩斯特被死神夺走，小古斯塔夫童年仅有的一些美好回忆也随之而去。

古斯塔夫5岁时，人家问他长大后要做什么，他回答："殉道者。"小小年纪的他仿佛已然洞悉自己的宿命。父母亲勉强结合的不幸婚姻，给马勒的伤害可算是刻骨铭心：贝恩哈特是典型的19世纪的一家之长，粗暴、好胜、专横、事业心强，所说的每句话都是家规律令。天生就微跛的玛丽则是纤弱无助的小母亲，古斯塔夫全



马勒的妹妹，蕾波汀娜和贾丝汀娜

心爱着她，却只能眼见她除操持沉重的家务外又一再怀孕生子，整日饱含磨难的不幸形象深印在他脑海之中。加上死亡的气息似乎永远在家中盘旋，小古斯塔夫必然只能把苦难视为理所当然，是生命难以逃脱的本质。

马勒之妻爱尔玛 (Alma) 后来写道，马勒是做着梦度过他的童年的。可以想见，正是这样的梦境才让他得以承受环境的不幸，而这更成为他乐曲创作的灵感源泉。音乐是他的庇护所，也是他的出路所在。他记忆所及的一切经验，都内化为他后来的生命乐章的旋律音符。若我们觉得他乐作中的至深悲怀中也透出一丝幽默，并且崇高情愫与戏谑杂陈，这是因为他早年记忆予以他的印象正是如此。广为人知的一个重要事例，是他在辞世前一年的 1910 年向心理分析宗师西格蒙德·弗洛伊德 (Sigmund Freud) 求助时所透露，数年后弗洛伊德在一封书信中谈及此事：

他父亲显然是个粗鲁蛮横的人，对待自己的妻子极

其恶劣。马勒小时候，有一次他们两人又闹得不可开交，小男孩再也受不了，从家中没命地逃了出来，此时他却听到街上一个手风琴师正在演奏流行的维也纳歌调《噢，亲爱的奥古斯丁》(O, du Lieber Augustin)的曲调。马勒自己认为，这种人生至大不幸与俚俗娱乐的交相并置，此后就在他脑海中根深蒂固，其中一种情绪必会唤起另一种情绪。

这种悲怆情愁与滑稽戏谑的奇异混置，种种情绪之间瞬息万状的变化，深植于他的人格特性与音乐本质之中。布鲁诺·瓦尔特就写道，他会突然毫无由来地从欢愉变得阴沉。他在 1902 年与爱尔玛·辛德勒 (Alma Schindler) 结婚前的红粉知己娜塔莉·鲍尔—列希纳 (Natalie Bauer-Lechner)也记载道："我从未见过任何人像他这样旋风式地改变情绪。与他最亲近的人都得面对这种难测与不定。他可以从最热切的肯定，突然间就翻脸不认人；他可以一股脑儿爱得你喘不过气，却也会莫名其妙地恨你入骨。"

我们或者可以说马勒音乐最根本的影响来源，一方面是他童年所处的环境，另一方面是他早期就爱不释手的一些文学作品。最深得他心的书籍之一是《青年的魔角之歌》(Des Knaben Wunderhorn)，这是一本德国民间诗篇的选集，其中许多玄思妙想的超现实故事，与格林童话可谓同出一源。我们在这里面看到战死的士兵听到归营号而魂兮归来，圣安东尼向鱼群布道，杜鹃鸟和夜莺的歌

唱比赛由驴子当评审——这种种光怪陆离的境象与角色，对小古斯塔夫有魔幻般的吸引力。他由这些诗中所得的悸动之感，与他在现实中的所闻所见无疑有相互启发和强化的效应。

由于帝国放宽了对犹太人的迁徙管制，马勒一家人搬到了伊格劳(Iglau)城定居，他父亲在这里开设蒸馏酿酒厂，而此地对小古斯塔夫来说有许多刺激他想像力的人和事物。其中包括驻扎在当地的军营中传出的嘹亮军乐声、周末晚上热闹嘈杂的舞曲、丰富多样的地方民谣，但城郊辽阔而安详宁谧的自然林野尤其重要，马勒每每徜徉其中，以求得心灵上的平静与精神的净化。自然界是马勒的依托，不论是他乐曲中的壮阔辽远气象、纯朴民风特质，还是放诸四海皆准的直入人心的诉求力，他整个的声籁音响世界，都是得自于大自然的钟灵毓秀。

我看到了草叶上的露珠，此刻我静观自得，周遭所满溢的宁谧喜悦悄悄浸入我的胸臆，早春的旭日照亮了冬意未去的林野。是否春意也将在我胸中更醒？

噢，大地，我钟爱的大地，你何时才会对孤独无依的那人伸出双手，让他重回你的怀抱？看哪！人们摒弃他，他逃离冷酷无情的人群，只奔向你！噢，接纳他吧，亘古不变而包容万物的母亲，给无所依托而惶惑难安的他一个栖身之所吧。

上面这两段取自马勒书信中的剖心沥肝的文字，可



朱利乌斯·艾普斯坦，马勒在维也纳音乐院的钢琴老师

说是除了他的音乐之外，最能清楚传达出他本性中厌倦尘世而亟欲寻求超脱的一面。这些文字写于他 18 岁时，这虽是为赋新词强说愁的年纪，但却清楚地透露了马勒自我存在本源的症结所在，这一点在他一生均未须臾离身。这些信的收信人是他不时会邀请一同作散步的友人约瑟夫·史坦纳(Joseph. Steiner)，我们对他所知甚少，只知道他约在1879 年左右从马勒朋友圈中销声匿迹，马勒似乎是通过他而认识了古斯塔夫·史瓦兹（Gustav Schwarz）。史瓦兹是邻近一座农场的代管人，爱好音乐且颇具慧眼，他对少年马勒的钢琴技艺印象深刻，因此大力说服了老贝恩哈特让这孩子走上音乐的道路。

如前所述，贝恩哈特·马勒除了在家中高高在上，在社会上努力经商挣钱外，胸中似乎别无大志。然而他儿子的音乐前途，却也是在他手中所决定。小古斯塔夫大约四五岁时展露了不凡的音乐潜质，家人循声发现他在祖父母家的阁楼中，在一台破旧钢琴上即兴弹奏，这说来

也非常符合人们对于音乐神童会有的浪漫想像。应为贝恩哈特·马勒记上一笔的是，他愿意挪出部分家用来让他儿子学钢琴，尽管他可能还是在为自己的社会地位着想，因为外在的动机再明白不过：如果古斯塔夫能成为钢琴演奏名家，正可以让身为犹太人的这一家人光耀门楣。贝恩哈特·马勒和许多同阶层的人一样，对求学上进之事颇为看重，他本人的出身环境也许让他没有多少出头的机会，但他仍然尽可能在社会上和求知上力争上游。毕竟日耳曼文化是成功的叩门砖，尽管普遍弥漫的反犹情绪在社会及文化层面挤压着犹太族群，个人仍有机会凭借努力或才能为自己开出一片天地。

小古斯塔夫的钢琴技艺进步神速，他后来自述说，在他的音阶技巧尚未纯熟时，就已开始创作一些简单的小曲子。1870 年 10 月 13 日，时年 10 岁的古斯塔夫在伊格劳作首度公开的钢琴独奏会，这次独奏会的成功也说明了伊格劳这样的小地方已经难有让他继续发展的空间。布拉格是波希米亚的首府所在地和人文荟萃之处，贝恩哈特自然想让儿子进省城的文科中学（Gymnasium）就读，于是安排了古斯塔夫在格林菲尔德家寄宿。这家人经营一家乐谱店，而长古斯塔夫八岁的阿尔弗雷德·格林菲尔德（Alfred Grünfeld）后来成为了享誉甚隆的钢琴名家。马勒家也决定继续让小古斯塔夫上钢琴课程，但他早年所受的音乐训练在此时戛然而止，因为年仅 11 岁的他在格林菲尔德家过着三餐不继的日子，只是秉性坚强的他早已学会对一切逆来顺受，因此对自己所受的苛

待也不吭一声。幸而贝恩哈特没多久就发现情况有异，怒气冲冲地把儿子接了回家，姑不论他这样做是出于爱子心切，还是痛心一大笔学费、住宿费全白白浪费掉了。

事情自此发展迅速，古斯塔夫·史瓦兹和贝恩哈特·马勒见了面，没花多少功夫就说服了他，唯有进维也纳音乐院才是他儿子该走的路。不久，史瓦兹就带着小古斯塔夫去拜见音乐院的钢琴教授朱利乌斯·艾普斯坦(Julius Epstein)，艾普斯坦当下就断定小古斯塔夫是“天生的音乐家，……我是不会看走眼的”。36年后，艾普斯坦还记得当时小马勒眼中流露的感激神色。维也纳这个梦寐以求之地已经矗立在马勒眼前。



1878年的马勒

2

维也纳音乐院

1875 年 9 月，来自边省的这个矮小、苍白而略显腼腆的少年进入维也纳音乐院就读。当时的维也纳是幅员广阔的奥匈帝国的首都，也可说是整个中欧地区最著名的名城大都，对于年仅 15 岁的马勒来说，一时之间必然为所见的景象而目眩神驰。守旧的社会价值观依然根深蒂固，但无可否认的是空气中已弥漫着改变的气息。新旧两股势力在回荡冲击，反映在音乐上的是支持勃拉姆斯与瓦格纳两大阵营誓不两立的对立攻讦，而在美术方面也即将要产生一场风起云涌的巨变，从而带来世纪之交的“分离”(The Secession) 运动的新气象。马勒到维也纳时正值一段百家争鸣的时期。

1851—1893 年间的音乐院院长是颇富传奇色彩、行事怪异的约瑟夫·海默斯伯格 (Joseph Hellmesberger)，时人说他有三根眼中钉：一是他的准接班人，维也纳爱乐乐团首席指挥雅各·葛伦 (Jacob Grun)，二是短视者，三



以行事古怪著称的约瑟夫·海默斯伯格，1851—1893 年担任维也纳音乐院院长

是犹太人。马勒的老师，包括教他钢琴的朱利乌斯·艾普斯坦，教和声的罗伯特·福克斯 (Robert Fuchs)，以及教作曲的弗朗茨·克兰(Franz Krenn)。福克斯多年后向爱尔玛·马勒说:“马勒总是脱课,但什么都难不倒他。”马勒音乐院时期的重心在作曲上。据爱尔玛表示，他在

歌曲创作上的表现很快为他在友人间赢得“另一个舒伯特”的封号。他对自己在器乐曲方面的创作不是很满意，亲手毁弃了不少作品，后来他对此感到有些后悔，特别举出有一首钢琴四重奏是他最钟爱的。他的一部钢琴组曲是由他一首试作的交响曲改编而来的，海默斯伯格拒绝指挥这首交响曲，因为马勒亲笔誊写的分部总谱中有许多错误。马勒当然没有能力请专人来抄写乐谱，因此他只能自己在限期前夜以继日地赶工，抄谱过程中自然免不了一些笔误。音乐院中大多数学生都得为学费与生活费问题头痛，但是马勒全身心地投入在作曲上，对自己几近赤贫的生活条件也不以为然，一如过去活在自己的天地中，构筑着自己的梦想。

和他过着同样清苦生活的同窗好友中，包括了雨果·沃尔夫(Hugo Wolf，他后来和马勒闹翻，最后死在疯人院中)、汉斯·罗特(Hans Rott，也是发疯而死)，以及在这时期与马勒交情最好的鲁道夫·柯西桑诺夫斯基(Rudolf Krzyzanowski)。沃尔夫与马勒之间的裂痕，最早起于一部童话歌剧《精灵吕贝查》(Rübezahl)的脚本，两人都很想以它写一部歌剧，不料马勒用了几小时，一口气把它赶了出来。其时沃尔夫还没有开始动笔，他对此又惊又怒，认为马勒此举形同背叛，因为这构想是他向马勒提出的。两人后来都未进一步着手这部歌剧，但彼此之间的友谊已经受伤。

在上述这些人中，马勒的境遇还算是最幸运的。他靠教钢琴而有一点微薄的收入，父母又从家中为他寄来



左：维也纳音乐院时期的雨果·沃尔夫，他和马勒为同窗知交；



右：鲁道夫·柯西桑诺夫斯基，马勒在维也纳音乐院期间最要好的朋友

不少吃的穿的，但是他的日子仍然过得极为窘迫。进音乐院的第一年他就向院方提出减免学费的请求，后来是他的恩师艾普斯坦出面答应为他垫付一半的学杂费，而且多方为他找寻需要家教的学生，因为这是像马勒这样的学生谋生的主要途径。

就这样，沃尔夫、柯西桑诺夫斯基和马勒三名穷学生蜗居在同一个屋檐下，他们对彼此在创作上的问题知之



安东·布鲁克纳

甚详，另外他们还有共同的崇拜对象，也就是他们心目中的神祇里夏德·瓦格纳 (Richard Wagner)，以及半神安东·布鲁克纳(Anton Bruckner)。

当时在维也纳音乐圈中，瓦格纳和勃拉姆斯两大阵营间的敌视对立，可以说到了不共戴天的地步，整个社会都卷入其中。瓦格纳成为前进派的年轻一代尊奉崇拜的偶像，勃拉姆斯则被视为保守派的中流砥柱，尽管勃拉姆斯的乐曲自有其独到的创新之处，绝不能简单以“保守”的标签而蔽之。不消说，年轻的音乐院学生对瓦格纳眩人耳目的音响世界最是心醉神迷，他 1875 年冬莅临维也纳，督导歌剧《唐豪舍》(Tannhäuser) 和《罗恩格林》(Lohengrin) 的演出事宜，这对刚进音乐院不久的马勒来说，必是难以忘怀的一大盛事。在马勒眼中，瓦格纳的地位仅在贝多芬之下。他曾有言：“瓦格纳一开金口，其他人只有缄默聆听的份。”他对瓦格纳的崇敬之情，由此可见一斑。

至于安东·布鲁克纳这位谦逊至极的天才，马勒和一些同学亲眼目睹他一而再、再而三受到保守乐评界的无情谩骂和攻讦，其中旗帜最为鲜明的就是名重一时的乐评家爱德华·汉斯利克 (Edward Hanslick)，马勒自己后来也难逃以他为首的反瓦格纳阵营的炮火猛轰。布鲁克纳尽管长年遭到诋毁漠视，却能始终以雍容的气度泰然处之，以至诚至信的心态继续走自己的创作之路，如此的精神典范必定令马勒心存向往，让他后来在遭遇到类似的挫折之时，仍不轻言放弃。布鲁克纳未曾屈从于任

何要改变他一贯风格、抹杀他个人特质的企图，马勒亦复如是。

布鲁克纳当时52岁，尽管汉斯利克极力排挤他，他仍在大学里担任和声与对位法讲师。马勒并未正式成为他的学生，但总是尽可能地去旁听他的课，而且和同学，如沃尔夫、罗特等陪着他们所敬重的这位老师消磨了不少时光。布鲁克纳对罗特宠爱有加，他向这群学生们讲述他1876年前往拜罗伊特(Bayreuth)观看瓦格纳的《尼伯龙根的指环》(Der Ring des Nibelungen)首次全本演出的朝圣之行，令这些年轻人神往不已；而他的热切鼓励与倾囊相助，也让他们获益匪浅。

布鲁克纳的第三交响曲于1877年首演，这对他和马勒都是一次永难忘怀的经验，两人自此结下了坚若磐石的忘年情谊。这次首演可谓一败涂地，乐团的拒不合作与有心人士的蓄意闹场，使得听众在演出中相继离席，到最后整个大厅空空荡荡，只剩下马勒在内的寥寥几位仰慕者。布鲁克纳伤心极了，这次首演从头到尾表现出对他的极大侮蔑与敌意，唯一可堪安慰的是，出版商提奥多·拉提希(Theodor Rättig)一口答应了要印行这首交响曲的管弦乐总谱和钢琴缩谱，这是布鲁克纳的交响曲首度得以付梓。拉提希在这首交响曲的排练和首演时都到场聆听。尽管乐团的心存抵制与漫不经心使得整首乐曲溃不成形，他仍慧眼独具地看出这首交响曲的卓尔不凡之处。至于改写为钢琴版的工作，布鲁克纳交由马勒和柯西桑诺夫斯基来负责，年仅17岁的这两位年轻人不负


瓦格纳和布鲁克纳的讽刺剪影

恩师所托，以最大的热忱完成了此一任务。布鲁克纳对他们的成果很满意，高兴之余把这首交响曲第二版的亲笔手稿赠予马勒。25 年后，维也纳国家歌剧院任内大权在握的马勒声誉达于巅峰，不忘知遇之恩的他和环球出版公司（Universal Edition）签下一纸合约，声明放弃他前四首交响曲的版税收入，以交换该公司出版布鲁克纳的乐曲。

马勒于 1878 年 7 月自音乐院毕业，囊括了钢琴演奏方面好几个奖项。如今他面临着在专业音乐领域谋生的现实考验，到了作出前途抉择的时候。此时的他已放弃了成为职业钢琴家的想法，因为前一年他聆听了钢琴巨匠李斯特(F. Liszt)以及安东·鲁宾斯坦(Anton Rubinstein)的演奏，这才觉悟到自己并无他们的过人技巧，无法以钢琴作为终生事业。他也没有认真考虑过走指挥一途，因为当时音乐院中根本还未将指挥列入正规课程。直到那时，马勒唯一的管弦乐经验是在音乐院的管弦乐团中担任定音鼓手。他的心里只有作曲一事。他已着手在写一部戏剧性康塔塔

《悲叹之歌》(Das klagende Lied, 脚本是他自己依民间传说创作的一首诗)。毕业这一年秋天他又回到维也纳进修一些课程,并继续谱写此曲,同时仍然靠家教维持清苦的生活。因为负担不起房租等问题, 马勒和他的同窗室友搬了不下十几次的家。这诚然是段惨淡的岁月, 但也是他在智识上的一段丰收期。

马勒和他的室友沃尔夫以及柯西桑诺夫斯基对当时种种艺术和社会思潮极为关注,他们参与了一个名为"培纳斯托弗成员圈"(Pernerstorfer Circle)的社会主义团体,这个团体的主要成员是高中及大学学生, 他们响应政治觉醒的号召,服膺素食主义的理念,并研读当代重要思想家的论述, 其中最大影响之一来自尼采 (F. Nietzsche),这位哲人的著作每每成为马勒灵感的来源。他通过同为犹太裔的年轻诗人齐格弗里德·黎必纳 (Siegfried Lipiner)的引介,接触到这个运动。黎必纳的哲学观及其渊博见识对马勒造成相当深远的影响, 两人的友谊一直持续多年。

1879 年夏天, 马勒在匈牙利应聘担任私人钢琴教师,其后回到伊格劳老家,在这里他无可救药地爱上了地方邮务长的女儿约瑟芬娜·波伊索(Josephine Poisl)。这应是他的初恋, 而她当时是他的一名家教学生。这是一段短暂而无望的恋情, 但他在失恋的愁苦中写下了三首歌曲,这让他在作曲上重新出发,同时也让他开始接受指挥生涯的磨练。马勒了解到自己不能再继续作个不涉世事的学生, 于是转而探询拉提希是否有就业机会。这位

马勒曾为之完成布鲁克纳第三交响曲钢琴版的出版商建议他为自己找个经纪人，并热心地把他引介给古斯塔夫·洛维（Gustav Löwy）。洛维和马勒签下合同，言明马勒以薪资所得的百分之五作为中介费，此后他们的合作关系持续了将近十年。



哈尔温泉简陋的剧院，马勒在此初任指挥

哈尔温泉（Bad Hall）是个夏日度假胜地，马勒就在这里展开他指挥生涯的学徒时期。他后来回想这一时期的种种经历，称他的工作地点是个“地狱般的剧院”。这话半点不假，因为哈尔温泉这所约可容纳两百名观众的剧院是木造建筑，一下雨就到处漏水，而马勒一人身兼指挥、舞台管理、行政监督、档案员乃至搬运工数职，其后数年他几易工作，但总是难脱类似的大材小用的局面。无疑他早年在这些偏远小城的指挥经验，让他奠定下了歌剧院各方面实务的坚实基础，只是歌剧指挥原不是他所想要走的路，因此我们可以想见他此时必是感到分外气馁。

马勒没多久就通知洛维赶快帮他另谋新职，同时他趁冬闲的几个月回到维也纳，埋首于他未竟的康塔塔《悲



古斯塔夫·洛维，马勒的首位经纪人

叹之歌》的创作。这一年，亦即1880年的11月1日，这部作品终于大功告成，这是他自认为够分量的初试啼声之作[这时期他另作有一首《北欧》交响曲（Nordic Symphony），只是后来将之毁弃]，而他当然期望此曲能一鸣惊人，从而建立他作曲家的声名地位。乐友协会（Gesellschaft der Musikfreude）从1875年起设立了贝多芬奖，奖励音乐院在校学生与校友的创作，马勒遂以此曲参赛，希望能够一举夺魁，无奈天不从人愿。只要看评审委员中包括了勃拉姆斯、汉斯·李希特[Hans Richter，备受敬重的皇家歌剧院（Imperial Opera）音乐总监]、卡尔·戈

尔德马克(Carl Goldmark)以及约瑟夫·海默斯伯格这些人物，就知道他这首创新而大胆的乐作受到垂青的机会不大。马勒后来写道:“如果音乐院的评审把奖金600盾(gulden) 的贝多芬奖颁给我，我的人生将因此全盘改观。我将不必到莱巴赫(Laibach)去,也可能免去了我这整个该死的歌剧生涯。”



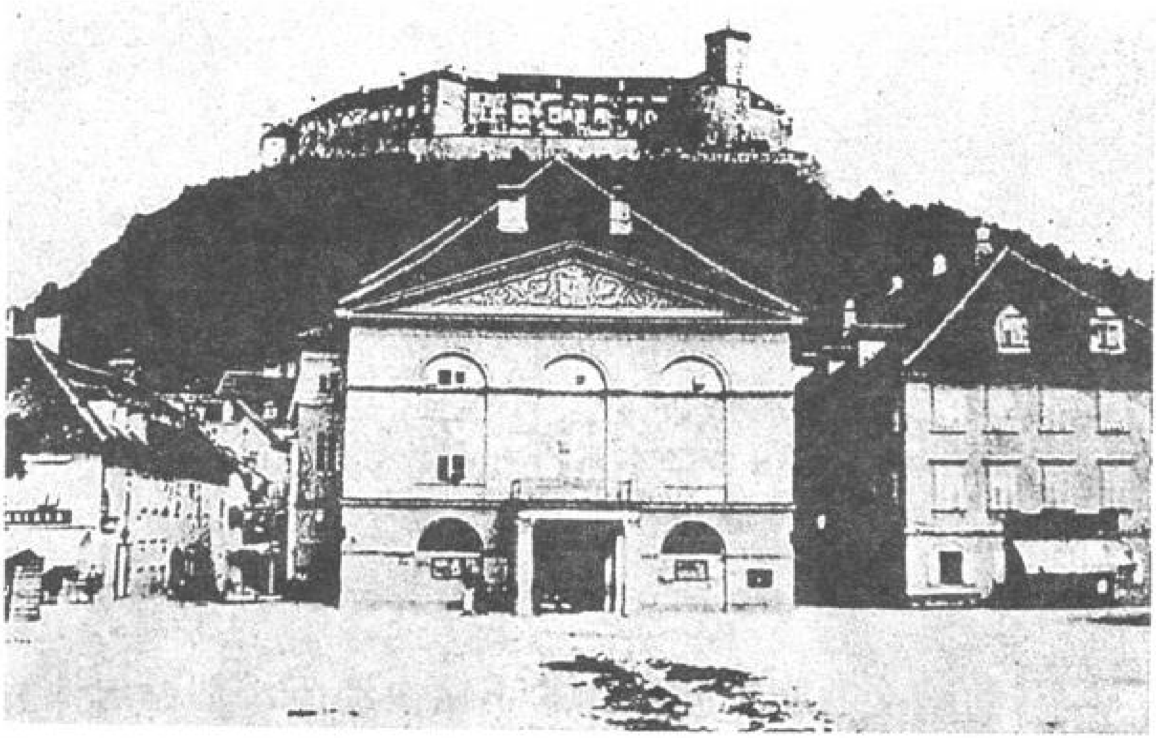
1881 年的马勒

3

莱巴赫、奥尔米茨、卡塞尔

马勒踏上歌剧生涯初期的不愉快经历，是否与他后来未再认真考虑创作歌剧有关，此一问题没有确切的答案，但是他对于自己必须在歌剧院中耗去这许多时间一定愤愤不平，只因他一旦从事一件事，必然投注许多的时间和心力以求其尽善尽美。但在另一方面，他也了解到歌剧指挥的工作可以让他与音乐的实务演出层面有密切的接触。他从工作中汲取的经验，正可作为创作的泉源。他和形形色色的乐手和歌手的合作，让他对乐曲演出诠释上的种种问题都有所了解，不致有闭门造车之虞。

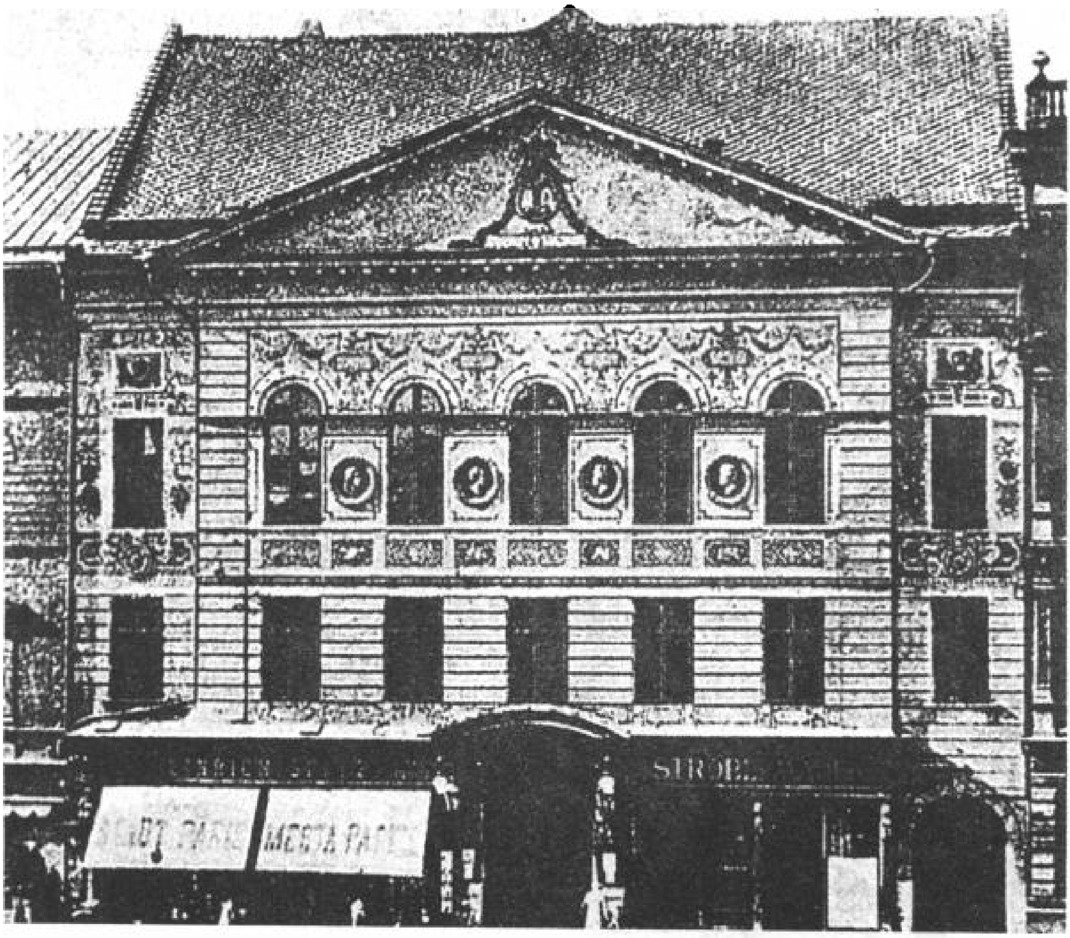
马勒生逢一个歌剧最盛行的时代，西欧与中欧几乎每个稍有规模的城市，都以拥有一座歌剧院为荣，这对马勒而言，是件幸运的事。尽管他自己可能不会这样想。歌剧院在当时是地区文艺活动的中心，民众会扶老携幼前来欣赏歌剧、轻歌剧或舞蹈演出，消磨一个愉快的夜晚。不消说各歌剧院之间的水准落差极大，有些演出低劣到



莱　巴　赫

可笑的地步，但它们常是初出道的年轻音乐家的磨练晋升之阶。这些青年乐手或歌手来自世界各地，有的远道从美国前来加入这些地方歌剧院，即使只为吸取多种多样的演出经验，都不虚此行。

1881—1882 年间，才历经哈尔温泉不堪回首经验的马勒，又通过他的经纪人接洽，历任了莱巴赫和奥尔米茨(Olmütz) 两地类似的职位，这两个地方都位于摩拉维亚，其歌剧院都只是初具规模，种种条件差强人意，这自然使得马勒颇为沮丧，开始在想自己不知道还要在这种剧院待多久。即便如此，他本性中的完美主义倾向在这个阶段已展露无遗，不论与他共事的是如何没有经验或不够水准的音乐家，不论管弦乐团编制多么小，乐手多么欠



奥尔米茨的皇家市立剧院

缺，周边的资源如何欠缺，他都不为所挫，尽力想办法张罗。他的企图和决心使他在困顿的条件中创出最佳的成果来。他这段时期流传下来一些轶闻，这些轶闻的可信度也许要打折扣，但颇能令人会心一笑。据说一次演出福洛托(Friedrich von Flotow)的歌剧《玛塔》(Martha)，一名歌手没有出场，马勒只好以口哨吹出剧中歌曲《夏日最后的玫瑰》(The Last Rose of Summer)的曲调；又一次演出古诺(Charles Gounod)《浮士德》(Faust)中的《士兵合唱》(Soldiers Chorus)，结果男声合唱团只有一人到场，此

时只见马勒走上舞台，口中唱起路德教派的众赞歌《坚强的堡垒》(Ein Feste Burg)。

从9月到次年4月，马勒在莱巴赫地方剧院待了六个月，而他至少还可引以为慰的是，他所推出的剧目还算有水准而且品种多样，其中包括威尔第(Giuseppe Verdi)的《游吟诗人》(Il Travatore)、古诺的《浮士德》、莫扎特(Wolfgang Amadeus Mozart)的《魔笛》(Die Zauberflöte)、福洛托的《玛塔》以及韦伯(Carl Maria von Weber)的《自由射手》(Der Freischütz)。在奥尔米茨，他连想要在剧目上求变一下都不可能，演出的几乎全是威尔第和迈耶贝尔(Giacomo Meyerbeer)的歌剧。但说来也许令人费解的是，他正巴不得如此。1883年1月，马勒写信向他结识未久的语言学家弗里德里希·洛尔(Friedrich Löhr)抱怨他所来到的这个化外之地，马勒在这一时期和洛尔走得很近，事实上他接下来几年间将心事和盘托出的一些信，主要都是写给洛尔的。



语言学家弗里德里希·洛尔，是19世纪80到90年代与马勒往来密切的好友

我只觉欲振乏力，仿佛自己一下子从天上掉落到凡间。从我跨进奥尔米茨剧

院大门那一刻起，我就好像是在等候末日的审判。良骥若被人与牛套到一辆车上，也只能死命拉着车。我不敢让你见到我，我觉得自己面目极其可憎。……我几乎都是一个人，只有排练时除外。到目前为止，谢天谢地，我所指挥的不是迈耶贝尔就是威尔第。在我成功的运作下，瓦格纳和莫扎特被排除在剧目之外，只因我可受不了《罗恩格林》或《唐·乔凡尼》(Don Giovanni)在这里被糟踏……

这一年的2月13日瓦格纳辞世，次日死讯传到奥尔米茨，这对马勒而言是一大噩耗。若非他的敬业态度让他强打起精神，他还真无法应付手头烦琐的工作，只是身边的一切在他眼里也就更显不堪了。

在奥尔米茨这段磨难之后，重回维也纳的马勒犹如痛饮甘泉。这期间马勒开始留起胡子，这无疑是为让自己显得比较成熟持重。他又委托洛维为他另谋差事，并着手创作一些乐曲，但这些作品后来皆未完成。弗里德里希·艾克斯坦 (Friedrich Eckstein) 与马勒是音乐院的同窗，他的描述更是完整：

这时他走起路来已经是他所特有的那种怪样，他那异于常人的暴躁脾气也开始显露。他颖慧而紧绷的面容，瘦削而极富表情，蓄了满腮的棕色胡子，讲话带着浓重的奥地利口音。他走到哪里腋下都夹着书籍。

在德累斯顿宫廷歌剧院的首席舞台导演卡尔·于勃霍斯特(Karl Überhorst)的力荐之下，马勒找到了他的下一个工作，在德国卡塞尔(Kassel)的皇家普鲁士宫廷剧院担任副指挥。于勃霍斯特在奥尔米茨歌剧院观赏过马勒指挥的演出，对他在有限的格局条件下犹能创出佳绩的能力印象深刻，对马勒而言，卡塞尔是他梦想成真的漫漫长路的开始。

卡塞尔剧院的条件比起马勒所有待过的剧院好得多，合唱团人数有38人，管弦乐团编制额49人，并有专业水准的聘约歌手阵容。马勒的正式职衔是“皇家音乐与合唱指挥”，但实际上不是那么回事。他一切都得听命于首席指挥威廉·特莱伯(Wilhelm Treiber)，特莱伯像管理普鲁士军校一样统辖着剧院的一切，马勒不仅必须将所有排练写成报告，而且按规定他与女歌手作排练时必须要有第三者在场，以避孤男寡女之嫌。乐曲演出若要删减必须先经批核，而包括他在内的所有乐团成员若有迟到、乱发脾气等失检行为，都会一一载于考绩簿中。在剧目方面，不消说特莱伯视主要的重头曲目为禁脔，马勒只能轮到一些法国、意大利的歌剧，或是次要的德国歌剧，如福洛托、罗尔钦(A. Lortzing)等人的作品。他的另一任务是提供“特定场合所需的音乐”，亦即只要剧院方面要求，卡塞尔的副指挥就得奉命改编或谱制一些乐曲以供演出之需。

1884年1月，马勒对宫廷剧院的失望愈来愈深，这时卡塞尔的一件音乐盛事，对马勒其后数年的人生路途



卡塞尔的皇家剧院

直接或间接地产生了不小的影响。名闻遐迩的大指挥家汉斯·冯·彪罗(Hans von Bülow)莅临卡塞尔指挥一场演出，其指挥棒下展现的魔力顿时让马勒心醉神驰。瓦格纳曾委以彪罗指挥《纽伦堡名歌手》(Die Meistersinger von Nürnberg)以及《特里斯坦与伊索尔德》(Tristan und Isolde)的首演，他原与李斯特的爱女柯西玛(Cosima)结为连理，只是柯西玛弃他而去，与瓦格纳私奔，两人并于后来结婚。彪罗经此一番情变，自然而然改投勃拉姆斯的阵营，成为勃拉姆斯乐曲最著名的诠释者。

这时的马勒年少易感而行事冲动，他起了希望彪罗能收他为徒的念头，加上此时他一心只想早日脱离卡塞尔这个苦海，因此未加考虑就给彪罗写了一封相当唐突、



汉斯·冯·彪罗

近乎求救的信函。彪罗收到此信后将之交给特莱伯，特莱伯又将之转到剧院总监吉尔沙(Gilsa)手上，这自然使得马勒在卡塞尔的处境雪上加霜。马勒若就此遭解聘也还罢了，偏偏吉尔沙这时已知道马勒非泛泛之才，因此不肯轻易放人。于是，马勒只能龙困浅滩而一筹莫展。

夏季的到来让马勒稍得慰藉。拜罗伊特推出了瓦格纳去世以来《帕西发尔》(Parsifal)的首度纪念演出，马勒因此决定要作他首次的拜罗伊特朝圣之行。马勒聆听乐剧后的观感见于他写给弗里德里希·洛尔的信中：

我不知该如何向你诉说此时的感受。我步出节庆歌剧院(Festspielhaus)大门时整个人魂不守舍，只知道最惊天动地而锥心刺骨的启示已经向我展现，我的余生都将持而守之，莫敢有失。

这期间发生的另一件事，也让马勒在工作的不如意之外有了心灵的寄托。他和当地一名女歌手约翰娜·李希特(Johanna Richter)热恋，这段恋情自始便注定没有结果，但这刻骨铭心的经验激发他写出了第一部杰作——声乐套曲《旅行者之歌》(Lieder eines Fahrenden Gesellen)。此曲完成于1884年，曲中所透出的无尽的孤寂感，映现出他浪迹各地无所依归的心境，以及在卡塞尔忍受的悲戚。这些歌曲的部分旋律素材，后来他在第一交响曲中有更进一步的引用发挥。

卡塞尔这段晦暗的时期，还有另一件事投下了一线

光明。市政当局筹划要在1885年6月29日到7月1日举行音乐节，马勒受命担任音乐总监。预定演出的重头曲目是门德尔松的清唱剧《圣保罗》(St. Paul)和贝多芬的第九交响曲。除了歌剧院管弦乐团之外，还会有四个合唱团共襄盛举。这是卡塞尔地方的一大盛会，首席指挥特莱伯认为自己才应该是音乐节的负责人，如今马勒居然僭夺了他的位置，让他大为光火，于是向剧院总监吉尔沙要求把马勒撤换下来。只是马勒这时已从洛维处得知名重一方的莱比锡歌剧院有空缺在等着他（这次同样是于勃霍斯特的推荐帮了大忙），在没有后顾之忧的情况下，马勒不再听凭他人使唤。这次音乐节对他意义重大，他决心不让特莱伯从中作梗。

接下来所发生的事，让马勒第一次见识到德国反犹情绪丑陋的一面。特莱伯负责音乐节演出的部分排练事宜，他趁机在乐团中挑拨离间，宣称苦差事都由他在做，功劳却给一个犹太人抢走。剧院乐团迫于情势而退出了音乐节的演出，让马勒一时之间陷于无兵可用的窘境。只是马勒可非轻言认输之辈，此事反而更激起了他的斗志。他急忙向邻近各城征调乐手，而为了凑足乐团人数，连卡塞尔的一个军乐团都上了阵。马勒毫不留情地对这支杂牌军施以魔鬼训练，乐团和歌手达到了他们前所未曾想到的水平，到正式演出日所获得的成功，犹如在观众席间投下一颗炸弹。马勒一夜之间在乐坛绽放异彩，事实摆在眼前：卡塞尔已留不住马勒这样的大才。

在订约双方的同意下，马勒提前中止了合约，这对他



布拉格的日尔曼剧院总监安杰罗·诺伊曼

可以说如释重负。由于莱比锡方面的工作还得等上一年，他遂和经营上正出现危机的布拉格的日耳曼剧院负责人安杰罗·诺伊曼(Angelo Neumann) 接上了头，以填补这一段空当。



1884 年的马勒

4

布拉格与莱比锡

马勒原只是希望借布拉格的工作机会填补空当，但这段过渡期却成为他早年生涯发展最快的一段时期。他1885 年来到布拉格时，暮气沉沉的日耳曼剧院亟需一番大换血。歌手出身的剧院负责人安杰罗·诺伊曼相当有生意眼光和管理能力,他一眼看出马勒非泛泛之辈,决定让这个名不见经传的年轻人一试锋芒。马勒的古怪脾性虽让他在待过的几个边省剧院小有恶名，但这恶名还没传扬得太广。

他到布拉格没多久，就有幸得以首度执棒指挥他最为钟爱的瓦格纳的歌剧。他在拜罗伊特立下的宏愿，要在他后半生使全欧的歌剧演出立下新的里程碑，而他此时之所以初显身手，是因为大西洋彼岸的纽约大都会歌剧院 (Metropolitan Opera) 以重金挖走该剧院的首席指挥安东·塞德 (Anton Seidl)，而另一名首席指挥路德维希·史兰斯基(Ludwig Slansky)是位好好先生，十分乐意

将他分内的工作分给新来的年轻同事承担，因此马勒虽仅是副指挥，却等于是大权在握。这一年的12月，他受命负责推出这一季的两出大制作——《莱茵的黄金》(Das Rheingold)与《女武神》(Die Walküre)，这两部歌剧的演出都使用拜罗伊特的道具布景。之后，马勒又得以负责莫扎特的《唐·乔凡尼》的新制作，这原本是要保留给史兰斯基的，但他却以这部歌剧从未在布拉格受欢迎为由拒绝(相当不成理由的理由，因为莫扎特这部歌剧和他的第三十八交响曲《布拉格》一样，是为布拉格而写的)，这真是让马勒喜出望外。他的曲目越来越具分量，他的名声也随之蒸蒸日上。瓦格纳的《纽伦堡名歌手》和《唐豪舍》，贝多芬的《费岱里奥》(Fidelio)和第九交响曲，都是他在这一年中所指挥的扛鼎之作。

马勒强烈的个人风格并不为所有的乐评家所喜，更不用说他那特别引人注目的指挥动作。正如他后来所发现的，不管他到哪儿似乎都有人要以诋毁、非难、仇视他为己任。马勒在这个阶段的指挥手势与动作颇为夸大浮动，这让诺伊曼眼花缭乱，因为马勒的指挥诠释手法并非为奉古典规范为圭臬的时人所能全然习惯和接受。诚然马勒年轻时相当特立独行，但他指挥棒下为乐曲揭示出的峰回路转、柳暗花明的风貌，却非中规中矩、打着拍子的旧派指挥家所能及。根据所留下的种种记载，他此时的指挥风格炽烈夸张，力度对比强烈，大量运用弹性速度，力求挖掘出乐曲的深层结构与意涵。他并不拘泥乐谱上的一切指示，但他一贯的信念是要在他的能力和所



阿图尔·尼基什

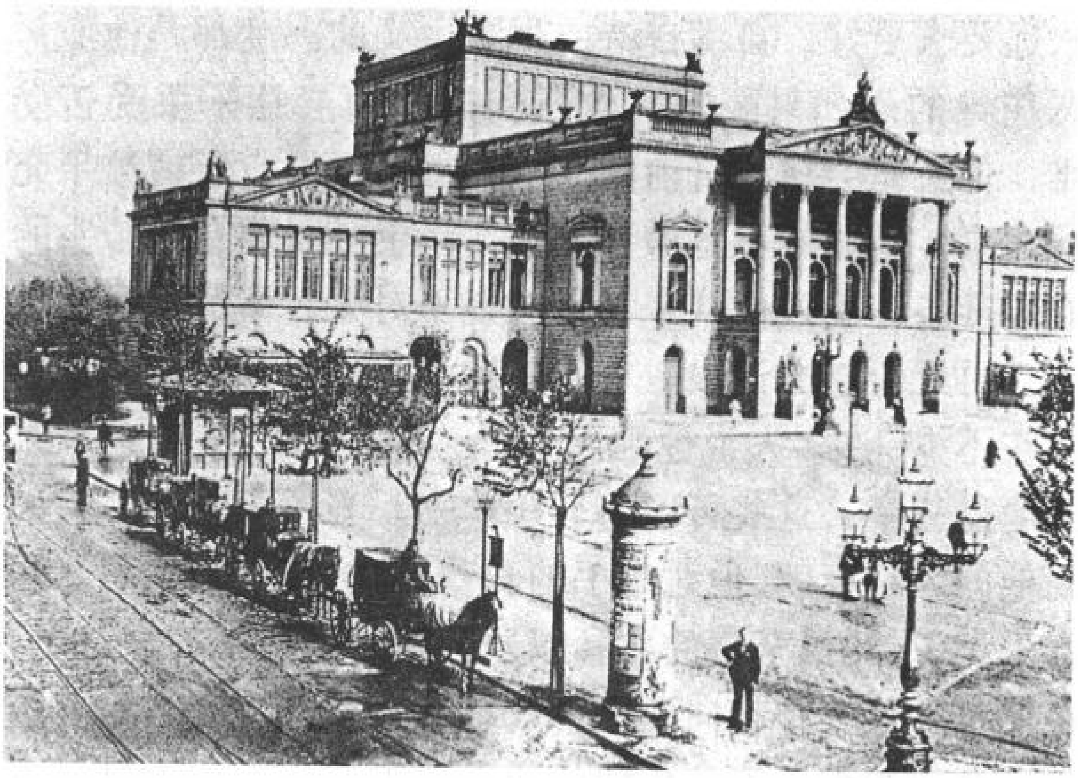
知范围内，将作曲家的原来意旨最忠实地再现出来。也许他的手法令人感到突兀，但他总是能发人所未见，因此爱其指挥者视之如甘饴，谓其能新人耳目；恶之者则视之若寇仇，痛诋他与传统迥异的乐风是对原曲精神的大不敬。马勒这一生中不论是作为指挥家或作曲家，都受尽这些“卫道士”的谩骂攻讦。

马勒在布拉格的成功，让他开始后悔太早就接下莱比锡的聘约。他在布拉格是有实无名的首席指挥，这里也让他感到自在，因为大家同样都是奥地利人，不像过去他虽与人同操德语，但终究是个异邦人。再者，莱比锡当时是由鼎鼎大名的指挥巨匠阿图尔·尼基什(Arthur Nikisch)掌舵，受聘前往担任副指挥的马勒，恐怕不会有多少选择曲目的权利。布拉格让他初尝自由指挥的滋味，他了解到这一点极为重要。只是此时再多想也是无益，莱比锡的聘约必须履行，那里的主事者是不可能放人的，因为他在布拉格创下的佳绩已传扬开来，他不再是默默无名之辈。



莱比锡歌剧院总监马克斯·史泰格曼

初到莱比锡的马勒发现一切条件似乎都颇为良好，一扫心中的疑虑。首先，这里是德国最重要的歌剧院之一，宽敞气派的剧院可容纳1900名观众，舞台可供演出最大型的制作，而剧院负责人是随和的马克斯·史泰格曼(Max Stägemann)，他将剧院管理得相当上轨道。剧院乐团号称在全欧首屈一指，固定编制额多达76人，而布拉格才不过52人，并且种种设施与条件日臻完美，这正是马勒希望有朝一日能供其驱策的。莱比锡这个萨克森城镇本身与音乐史渊源甚深：这里是瓦格纳的出生地，当时音乐出版事业的重镇，著名的布商大厦音乐会由舒曼在1834年首先发起，门德尔松在1835—1843年间担任



莱比锡歌剧院

指挥。

一开始尼基什在曲目分配上倒也不小气。马勒到任后两个月间，就得以指挥瓦格纳的《罗恩格林》和《黎恩济》(Rienzi)、韦伯的《自由射手》、阿勒维(J. F. Halévy)的《犹太少女》(La Juive)和莫扎特的《魔笛》等歌剧。马勒独树一帜的指挥风格又引来了乐评界的侧目与批评，但大致而言他的表现颇获好评，尼基什本人也对他多次称许，这似乎是一个相当好的开始，而乐团对他也颇表敬重与合作，没有他过去经常必须面对的敌对排斥态度。不管怎么说，马勒可是一位磨人的指挥，虽然他的动机不带半点恶意，但他会不惜代价以求演出的完美。他基本上对所指挥的乐曲向来是视同自己的创作一般全力以赴。他永远要求更好，自满自恃或失败主义的态度都是他所深恶痛绝的。如果要把一个乐句磨好而会让乐手受苦受难，他还是会勇往直前的。他指挥棒下没有所谓滥竽充数之事。他诚然不是谦谦君子，乐手随时要有吃苦头的心理准备，不过他从来都是对事不对人，事情过后就算了，再无所怨怪记恨。有关马勒暴君式独裁作风的故事实在不少，许多人说他独断独行，喜怒无常，发作起来人人退避三舍，这些可以写上一本书。当然也有许多人说到他的风趣爽朗，他对乐手的和善可亲，特别是他不凡的音乐见识、聪灵至极的双耳以及圆熟的技法掌控。总之，在他身上什么都趋向两极，凡事决无苟且凑合之地。诚如一名纽约爱乐管弦乐团的成员后来所言，乐手只要可以了解他的思想就“一无所惧”。乐手的任何问题在他手

上都迎刃而解。

马勒在莱比锡度过一段称心的时日，但不久他就再难感到满足，因为眼前似无让他更上一层楼的机会。尼基什仍是只让他指挥早期瓦格纳的歌剧。史泰格曼眼见马勒的表现日受公众好评，只是尼基什威重一方，单论辈份即不容马勒僭越。为安抚马勒的锐进之心，他只得开出一些明知颇难兑现的支票来，如他满口应允下一季的《尼伯龙根的指环》演出由两人分摊，结果尼基什说什么也不肯答应。自视甚高的马勒自是难以忍受，他那艺术家的骄傲不容他长久屈居人下，一直做尼基什的副手是无法满足他的雄心的。

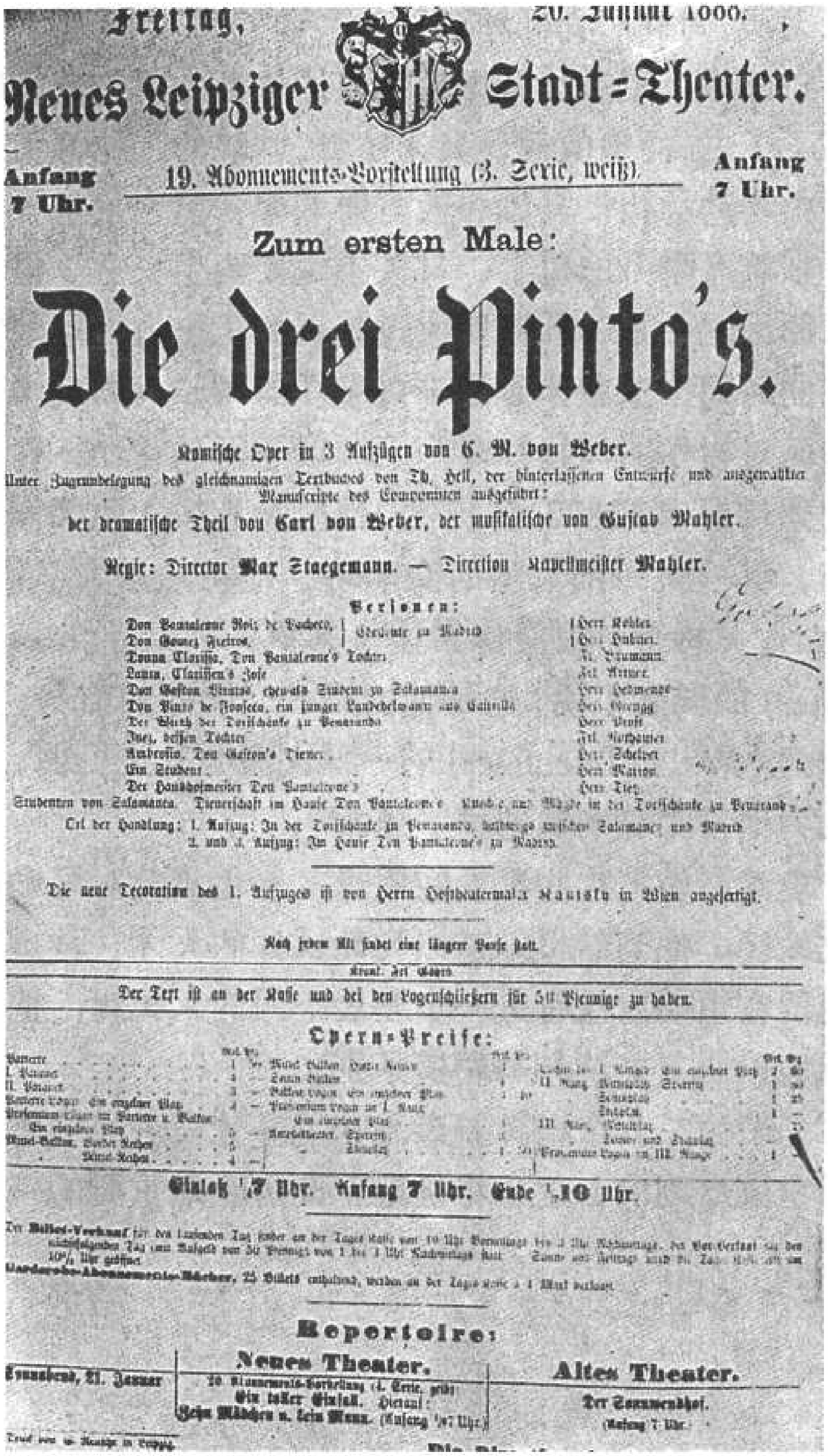
1887年初，正当不甘蛰伏的马勒多方探询新的发展空间，汉堡、卡尔斯鲁厄(Karlsruhe)、布拉格等地也都表达了强烈的兴趣时，尼基什却刚巧在此时病倒，全部曲目一下子全落到了马勒头上。这原本就是马勒所求之不得，但霎时间两个人的工作量由他一人承担，即使是精力过人的他也忙得不可开交。《女武神》和《齐格弗里德》等新制作刻不容缓地接二连三而来，卖命投入的马勒博得爱乐大众的热烈捧场，但报章上的乐评却较为一般。

尼基什告了长假调养病情，于是马勒一人在1887至1888年的乐季中，就指挥了令人咋舌的54部歌剧的二百多场演出，他过人的能耐与超凡的毅力可以此窥见一斑。如果这还不够，我们可以告诉读者，他竟还能找出时间谱写了一段不甚合于作曲法的恋曲。

大作曲家韦伯的孙媳妇玛丽安·玛蒂尔达·冯·韦

伯(Marion Mathilda von Weber)比马勒年长七岁,但两人却陷入了热恋,事情终究纸包不住火,眼见即将要闹出丑闻,两人因此订下私奔之盟。只是佳人并未依约出现,马勒在失望酸苦之余,想必也有一丝如释重负之感。他的名声初扬,本来就难为儿女私情而断送了前程,更别说他那问题重重的老家中,沉重的家计负荷如今全由他一人承担。他是家中的经济与精神重心,父母亲年事已高、体力日衰,家务主要由时年19岁的妹妹贾丝汀娜操持,但她用钱不知节度,精神状态又不太稳定。古斯塔夫要为几个年幼的弟弟妹妹的教育及其未来作打算,其中最小的爱玛才12岁,和古斯塔夫最亲的奥托14岁,他很有音乐天赋,但已开始显露神经质与自暴自弃的倾向,后来终于走上自杀的绝路。最大的妹妹蕾波汀娜只再过三年就死于脑瘤,而19岁的阿洛伊斯脾性浮夸不实。马勒与生俱来的自我中心性格与对工作的狂热投入,经常会成为他与所亲所爱之人相处的障碍,但他从未有一刻逃避他对于家人的责任。

马勒与冯·韦伯女士的这段韵事,间接促成了他唯一的一次涉足歌剧(或该称是加工)的领域。卡尔·冯·韦伯(Carl von Weber)向马勒出示了他祖父留下的喜歌剧《三个品托》(Die Drei Pintos)的残缺不全的乐稿,希望马勒将之续完。马勒接下了这个挑战,一方面是出于对这位《自由射手》作曲者的景仰,另一方面当然是为制造和他心仪的佳人相处的机会。1885年元月他在莱比锡指挥这出歌剧的首演,结果大为成功。后来他在维也纳再


Freitag, 20. Januar 1888.

Neues Leipziger Stadt-Theater.

Anfang 7 Uhr. 19. Abonnements-Vorstellung (3. Serie, weiß). Anfang 7 Uhr.

Zum ersten Male:

Die drei Pinto's.

Komische Oper in 3 Aufzügen von C. M. von Weber.

Unter Zugrundelegung des gleichnamigen Textbuches von Th. Hell, der hinterlassenen Entwürfe und ausgewählter Manuscripte des Componisten ausgeführt:

der dramatische Theil von Carl von Weber, der musikalische von Gustav Mahler.

Regie: Director Max Staegemann. — Direction Kapellmeister Mahler.

Personen:

Don Pantaleone Roiz de Pacheco, Edelmann zu Madrid	Herr Köhler
Don Gomez Freiros, Edelmann zu Madrid	Herr Hubner
Donna Clarissa, Don Pantaleone's Tochter	Fr. Baumann
Laura, Clarissen's Zofe	Frl. Artner
Don Gaston Viratos, ehemals Student zu Salamanca	Herr Hedmondt
Don Pinto de Fonseca, ein junger Landedelmann aus Castilien	Herr Grengg
Der Wirth der Dorfschänke zu Penaranda	Herr Proft
Inez, dessen Tochter	Frl. Rothauser
Ambrosio, Don Gaston's Diener	Herr Schelper
Ein Student	Herr Marion
Der Haushofmeister Don Pantaleone's	Herr Tiez

Studenten von Salamanca. Dienerschaft im Hause Don Pantaleone's. Knechte und Mägde in der Dorfschänke zu Penaranda.

Ort der Handlung: 1. Aufzug: In der Dorfschänke zu Penaranda, halbwegs zwischen Salamanca und Madrid.
2. und 3. Aufzug: Im Hause Don Pantaleone's zu Madrid.

Die neue Decoration des 1. Aufzuges ist von Herrn Hoftheatermaler Kautsky in Wien angefertigt.

Nach jedem Akt findet eine längere Pause statt.

Der Text ist an der Kasse und bei den Logenschließern für 50 Pfennige zu haben.

Opern-Preise:

Einlaß ½7 Uhr. Anfang 7 Uhr. Ende ½10 Uhr.

Repertoire:

	Neues Theater.	Altes Theater.
Sonnabend, 21. Januar	20. Abonnements-Vorstellung (4. Serie, gelb). Ein toller Einfall. Hierauf: Zehn Mädchen u. kein Mann. (Anfang ½7 Uhr.)	Der Sonnwendhof. (Anfang 7 Uhr.)

韦伯的歌剧《三个品托》的首演海报，此剧由马勒成功地续完

将之上演，同样广受好评。

1888年，尼基什考虑跳槽布达佩斯的皇家歌剧院一事不了了之，而他的病体又未痊愈，剧院的工作绝大部分仍是由马勒承担。马勒一人身兼两职，但在尼基什的阴影下很难有攀升的机会，日久不免要萌生去意。但最主要的原因之一是，歌剧院太过繁重的工作占去了他宝贵的作曲时间，这在他是最难以忍受的事。马勒后半生所必须面对在作曲与指挥时间上难以兼得的宿命，在这里已初露端倪。到1888年12月，他全身心投入两部作品的创作，其一是一部大型的交响诗，他将之题为《巨人》(Titan)，灵感得自浪漫作家让·保罗·李希特(Jean Paul Richter)的同名小说，这是他的第一交响曲的前身；另一是题为《葬礼》(Totenfeier)的一部大型葬礼进行曲，这后来成为他第二交响曲的第一乐章。

史泰格曼把这些都看在眼里，他很清楚对马勒而言孰重孰轻。他当然也知道以马勒这样的大才，再也难以把他留在短期内没有进一步发展空间的莱比锡。他满怀遗憾地以朋友之谊和马勒道了别。

马勒的第六个指挥差事是在尼基什没去成的布达佩斯的皇家歌剧院，这也将是他至此为止最重要的一个职位。



1892年的马勒

5

布达佩斯



弗朗茨·冯·贝尼兹基男爵

19世纪后半叶，匈牙利的民族主义情绪高涨，当时这里是奥匈帝国的一部分，由于匈牙利人不断奋起抗争，他们的政治地位逐渐提升，但仍与他们的期望相去甚远。布达佩斯歌剧院是当时匈牙利民族尊严的象征，其重要性不言而喻，因为匈牙利人既在政治上无法扬眉吐气，就只能转而在文化传承的宣扬上寄托其民族情感。皇家歌剧院到1884年才落成启用，是当时技术条件最先进的剧院之一，可容纳

1200 名观众，舞台采用最先进的水压机械升降，音响效果也是一流的。剧院的硬件设施十分优良，但营运后才四年的 1888 年,却由于管理不善以及艺术水平的无法提升,财务上出现了严重的亏损。

1888 年元月，弗朗茨·冯·贝尼兹基男爵（Baron Franz von Beniczky)受命前来挽救危局,他是位虽无音乐背景但颇富文化素养的世家贵胄，而他马上就看到了问题的症结所在。剧院所费不赀的邀聘许多名气响亮的客座音乐家,但这些人一挥衣袖,不留一片云彩,而长期聘任的一些音乐家最多只能担任次要角色，这也就是说剧院一直没有建立起深厚的演出班底。如今若要提升演出水准,重振剧院名声,找回流失的听众,非延揽一名动力十足而又能独挑大梁的首席指挥不足为功。

贝尼兹基对古斯塔夫·马勒有所耳闻，他知道这位年仅 28 岁的年轻指挥已小有一番成就,据称马勒在不凡的音乐修养之外更有高超的行政管理手腕，这正是他所求之不得的人选。他在 1888 年 9 月和马勒签下一纸措辞谨慎的合约,其中特别强调歌剧院的民族特色与要求,还规定他要尽快学会匈牙利语，仅管马勒对之可是一窍不通。贝尼兹基并不像有些心胸狭隘的民族主义人士，这些人秉持“非我族类,其心必异”的想法,对于像马勒这样一个“外人”要来接掌他们的国家剧院一事表示反对。这些人包括了费伦奇·艾克尔(Ferenc Erkel),他是名闻当时的作曲家,担任国家歌剧学校的校长,还有杰沙·冯·奇屈伯爵（Count Geza von Zichy）这个独臂的业余作曲


杰沙·冯·奇屈伯爵

家。据说当时的弗朗茨·约瑟夫皇帝曾有如下数言:“我去听了奇屈伯爵的歌剧,……要不是有一场活泼的芭蕾舞,我早就睡着了。”奇屈继马勒之后接掌了歌剧院。

布达佩斯是马勒指挥生涯的一大攀升,他全权掌握这么一座有规模的剧院,与莱比锡之时自是不可同日而语。皇家歌剧院需要一番大换血,马勒并未惧于这项挑战,事实上他所等待的就是这样的机会。这是他生平第一次全盘掌控一所剧院的艺术与行政权,他可以一手建立他的演出班底,并着手将他长久以来怀抱的“完全剧场”(total theatre)的理念付诸实施。

他上任后的第一要务,就是先取消长久以来让剧院处于青黄不接局面的客座制度。他想要建立一支民族特色的剧团生力军,就需要网罗年轻有干劲的音乐家,愿意为这所剧院付出心力,并与之共同成长。值得一提的是,整个欧洲的歌剧演出在这段时期都是以明星歌手为重,即使是在维也纳,也经常发生一部歌剧中的几名主角各以本国语言唱词的情况,因为这些大牌歌手懒得去学唱



布达佩斯皇家歌剧院

原文。而在剧院营收的问题上,大牌歌手是主要的卖点,演出的剧目反倒在其次。总而言之,歌剧演出的价值大为沦丧,而马勒决心在布达佩斯匡正此一局面。

马勒到任的头三个月,尽管有着语言上的极大障碍,但他仍成功的推出匈牙利文的《莱茵的黄金》和《女武神》的新制作。在他的一再要求下,歌手们的演技也开始流畅起来。马勒坚持歌手要能让听众感觉到舞台上扮演的是有血有肉的人物,而舞台布景道具也要与时俱进,不能因循草率。他让种种舞台技术设施一一派上用场,像《女

武神》最后一幕中众女神的战马座骑，就改以幕后投影的效果取代显得可笑的写实尝试，诸如此类的视觉效果创举可谓不胜枚举。

马勒除了瓦格纳之外，当然不会忘了同样为他奉若神明的莫扎特。他紧接着推出令人一新耳目的《费加罗婚礼》(Le Nozze di Figaro)的全新制作，到1890年又推出《唐·乔凡尼》，同样是盛况空前，勃拉姆斯恭逢其盛后赞道："要听真正的《唐·乔凡尼》，就该到布达佩斯。"这些演出同样是用匈牙利语，这当然引来了纯粹主义人士的讥评，但马勒知道唯有如此才能吸引大批的匈牙利听众回笼，同时这也有助于为他挡住一些匈牙利民族主义人士的风言风语。他的做法证明是正确的，演出水准日臻新境，财务转亏为盈，公众也给予他前所未见的赞誉与支持。更不寻常的是，马勒到任后不到两年，民族主义人士就发起了更猛烈的抹黑攻势。

马勒感到又惊又怒，他如此的尽心尽力，到头来却被指责为在曲目上一味的侧重于德国作曲家的作品。事实上，当时根本就没什么够分量的匈牙利新作出现，他的确曾将费伦奇·艾克尔的一出歌剧《布兰科维斯·乔奇》(Brankovics György)搬上舞台，但他还是觉得爱乐大众需要的是最具分量的经典剧作，而显然大众也深以为然。一旦他觉得时机成熟，听众有胃口接纳新的事物，他也绝不迟疑于求新求变，例如，他很快就捕捉到当时意大利歌剧新兴的"写实主义"(verismo)风格脉动。他在1890年12月指挥演出马斯卡尼的《乡间骑士》(Cavalleria Rusti-

cana)，比该剧前几个月在罗马的世界首演造成更大的轰动。

但爱乐大众对他的支持，并未能遏阻民族主义势力日渐增长的敌意，同时马勒也开始念念不忘于他的本源，也就是德国歌剧，而且要以德文的本来面目出现。

1889 年是多事之秋。他长年缠绵病榻的父亲在 2 月 18 日撒手人寰，没多久他母亲及大妹蕾波汀娜也相继离世，而由于布达佩斯的职务繁重，他甚至连为母奔丧的时间都腾不出来。马勒似乎总是将工作置于对个人的考虑之上，他强烈的进取心似乎不容他作别的选择，在别人眼中他因此显得铁石心肠。只是他这个决定确实令他深感内疚。这时他的好友弗里德里希·洛尔适时给了他最需要的友情慰藉。洛尔在这一年的复活节期间来访。久别重逢的老友欣喜之情自不在话下，两人在多瑙河畔闲步，马勒向他谈起他构思中的第二交响曲，当时马勒老母的健康急剧恶化，加上布达佩斯令人烦心的种种事情，可以想像他乡遇故旧的他，心中有多么快慰。

马勒母丧之后，妹妹贾丝汀娜搬来与他同住了一段时间。兄妹俩这时都是身心俱疲，他这年夏天才因痔疮动了手术，她则因家人接踵而至的不幸而心力交瘁。到 11 月 20 日，马勒指挥演出了一部大型的五乐章交响诗，这就是我们今日所知的他的第一部交响曲。

此曲的首演是马勒的管弦乐作品第一次作公开演出，听众的反应以冷淡形容还算是客气的，但此曲对部分乐评家却有着爆炸性的效果。它的音乐语言之新奇，简

直是闻所未闻，而曲中恍非此世的气氛与难以捉摸的反讽意味，更非他们所能理解意会。乐曲启始的由辽远闲寂而至破晓更新的大自然声响，是由弦乐部分承奏出达到七个八度宽的悠长绵亘的A音来揭开，其上传来的迢远的号角声与不时的鸟语相间；第三乐章古怪讥讽的葬礼进行曲，其灵感得自奥地利儿童所熟知喜爱的一幅版画《猎人的葬礼》，描绘森林中的动物为死去的猎人送葬。这个乐章的管弦乐色彩在当时也是至为大胆，马勒为营造奇突讽刺的效果，在部分乐段故意让音色不甚协调的乐器刺耳地登场，或是逼使乐器发出音域极限或强挤出来般的声响，以凸显出音乐的古怪奇特。事实上，马勒独树一帜的管弦配器手法特征，在此已初露端倪，而这些特征主要反映出他耳濡目染的儿时经验，诸如俚俗的乡村乐队、质朴的民间曲调、自然界的美景清音等等。他还在乐谱中作了一项颇不寻常的指示，也就是在全曲壮大辉煌的终结乐段中，七支圆号（如今通常用上八支）在最后众赞歌宣叙调时要起立吹奏，以达到“盖过一切，甚至压过小号”的效果。

马勒这种与众不同的音色手法，当时似乎只有一位名为奥古斯特·比尔（August Beer）的乐评家还算能知其何以然。他在一份德文报纸上有如下数言，点出了马勒的手法特质：

他卓尔不凡的管弦技法，使他不免诉诸大胆的音响对比，以求取张扬的表达与音效。

不消说，马勒对他这首力作得到的不佳评论感到气馁,更糟的是歌剧院繁重的工作,又使他无法投身于新的作曲计划，消解他狂热的创作欲念。只是他也不忘苦中作乐一番，他向友人描述说首演时一名老妇人在第三乐章昏昏然进入梦乡，结果紧接再奏的终乐章启始处石破天惊的铜钹一响起,吓得老太太怀中东西掉了满地!

1891年元月，马勒在歌剧院的处境急转直下，因为贝尼兹基辞去行政总监职务，由独臂的奇屈伯爵接任。马勒当然清楚奇屈是冲着他而来，奇屈想尽办法要削弱马勒原来大权独揽的地位，最后目的当然是要将他除之而后快。只是马勒可非容易对付之辈，到头来他反将了奇屈一军。马勒不动声色地和汉堡歌剧院的贝恩哈特·波里尼(Bernhard Pollini)接上了线,等到下一个工作的合约已稳稳到手，这才回过头来和奇屈谈条件。马勒提出他愿意把原来所签的十年合约缩短为两年，但当局必须在合约终止日立即付给他2.5万盾。奇屈果然上了钩,二话不说就把款项拨了下来，马勒的自动求去正是他所求之不得的。

马勒得了这笔为数可观的意外之财，正好给他用来在维也纳购置一处宽敞的寓所，安置他的几个弟妹。原本为成功“除掉”马勒而得意洋洋的奇屈,发现马勒早已安排好汉堡的退路，想必是气得七窍生烟。他不但平白奉送马勒一大笔离职金，而且在大众眼中落得个排挤贤能的恶名。布达佩斯为他们眼中的英雄举行了盛大的欢送仪式,马勒收到各界给予的许多殊荣,包括一支黄金指

挥棒、一顶绘以匈牙利国旗色彩的月桂冠，还有一只镌着如下字句的花瓶："致天才艺术家古斯塔夫·马勒，他在布达佩斯的仰慕者敬上。"

更难能可贵的是，奇屈为首的民族主义阵营到后来也有人承认了马勒的不凡贡献。费伦奇·艾克尔为马勒盖棺定论时写道：

这个日耳曼的犹太人，是把语言混杂的匈牙利歌剧院双手转变为大一统的民族机构的第一人。



莫里兹·冯·施温特(Moritz von Schwind)的儿童版画《猎人的葬礼》,马勒第一交响曲中葬礼进行曲乐章的灵感来源



1896年的马勒

6

汉　　堡

初抵汉堡的马勒在给妹妹贾丝汀娜的信中写道“你很难想像这个城市是多么美丽而富有活力。”这封信的日期是1891年3月26日。

剧院总监贝恩哈特·波里尼为表示对这位指挥新秀的欢迎，大方地把自己宽敞的别墅搬出来供他暂住。这里的气候和居住环境都无可挑剔，而马勒的健康与体力也日渐恢复。马勒在这里所能指挥的多样曲目与行政管理工作上的诸般挑战，乍看之下正可以让马勒一显身手，而以汉堡歌剧院的尊崇地位与蓬勃气象，马勒似乎没有理由担心这里不能比布达佩斯更上层楼，只是他没多久就发现了事情没那么如意。

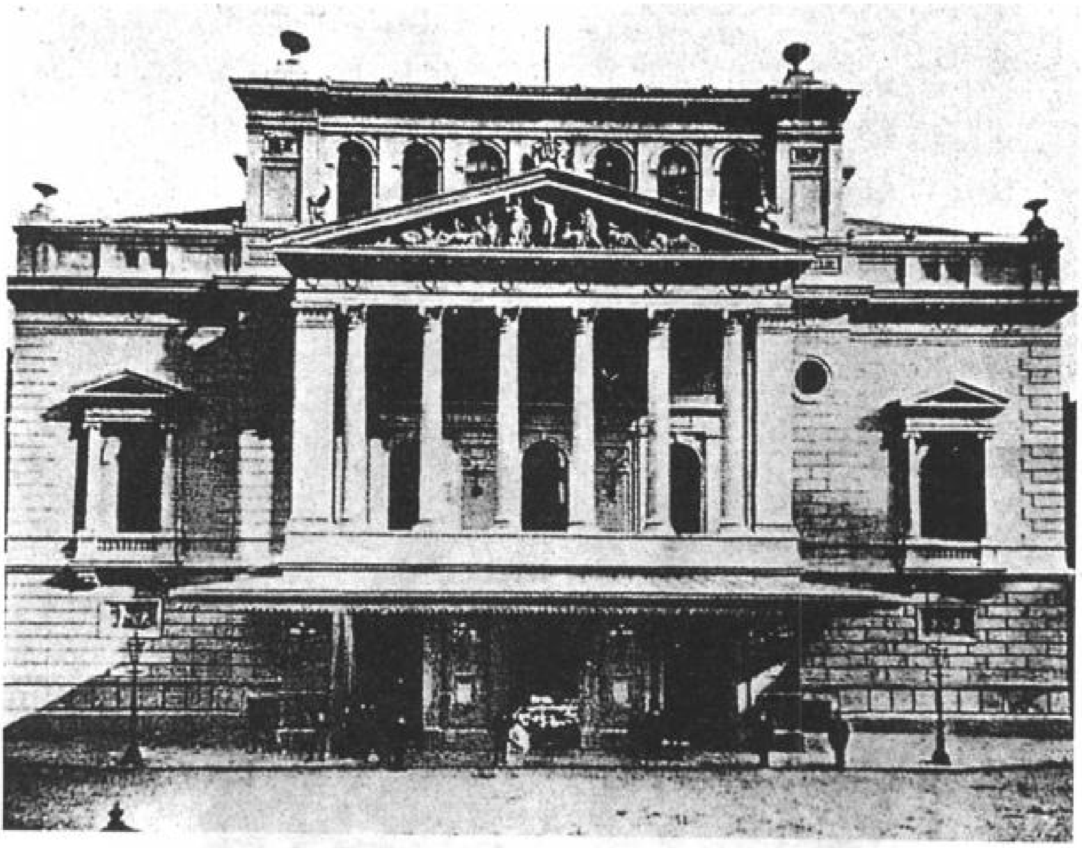
汉堡当时是德国第二大城市，其歌剧院由汉斯·冯·彪罗和贝恩哈特·波里尼领军，是全德国乃至全球乐界瞩目的焦点。波里尼称得上是当时最为艺高胆大的一位剧院经理人，他对公众的品味爱好有着最灵敏的嗅



汉　堡　市

觉，深谙歌剧票房成功的个中三昧，乃至为他赢得了Monopollini 的昵称[这是 Monopoly(寡占、垄断)和他的名字 Pollini 两字的合成]。波里尼是歌剧歌手出身,最早率一支意大利巡回剧团到俄国展现了他剧团经理的才能，1874 年带着他攒下的可观资财来到汉堡，满脑子都是要以歌剧大发其财的好点子。他向歌剧院提出了简单明确的条件：剧院营收的 2.5% 归他，他担保让剧院的营运蒸蒸日上。

早在马勒应聘前来之时，精明干练的波里尼已为剧院带来相当可观的票房收入。他成功地让汉堡成为当时一流歌手必到之地，同时他很聪明的留住了名闻遐迩的汉斯·冯·彪罗担任音乐总监，尽管他和这位王牌指挥在剧院事务上闹过不少意见。现在，他又延揽了最受时



汉堡的国家剧院，马勒 1891—1897 年在此执指挥棒

人瞩目的一颗指挥新星——古斯塔夫·马勒，他拨的算盘是要让马勒成为彪罗的接班人。

马勒了解到波里尼的剧务方针是票房至上时，心里当然很不舒服。这里推出的歌手阵容确实是一时之选，只是马勒好不容易才在布达佩斯摆脱碍手碍脚的红牌客座制度，如今又得费神和这套体制相周旋，想必他心里要犯嘀咕。波里尼邀聘来作经常演出的红牌歌手，包括了首席女高音卡塔琳娜·克拉芙丝姬（Katharina Klafsky），她最著名的角色是贝多芬《费岱里奥》中的莱奥诺拉；男高音马克斯·亚瓦瑞（Max Alvary）和朱利乌斯·李邦



汉堡歌剧院的剧院总监贝恩哈特·波里尼

(Julius Lieban)，以及女低音欧妮丝蒂妮·舒曼—海因克(Ernestine Schumann-Heink)。波里尼还不时游访各地，留心将新秀良材网罗到旗下。他为吸引客座艺人所采用的分红制度，让剧院无时不保持着最为诱人的演出阵容，而他为了达到资源的最有效利用，毫不留情地订出紧锣密鼓的演出场次，以致到了几乎每晚都上演一部不同的歌

剧的地步。马勒初抵汉堡的前两个月，就指挥了瓦格纳的全部重要歌剧、韦伯的《自由射手》和《欧莉安特》(Euryanthe)、贝多芬的《费岱里奥》、莫扎特的《唐·乔凡尼》和《魔笛》,以及马斯卡尼的《乡间骑士》等。他在这里的六年期间还将演出许多当代新作，包括普契尼（G. Puccini）的《曼侬·雷斯考》(Manon Lescaut)、威尔第的《福斯塔夫》(Falstaff)、胡伯丁克(E. Humperdinck)的《亨赛尔与葛丽特》（Hansel und Gretel)、斯美塔纳（B · Smetana)的《达利波》(Dalibor)和《被出卖的新嫁娘》(The Bartered Bride)等。

剧院要推出如此繁重多样的歌剧，让马勒没多少时间作彻底的排练，这对力求完美的他是一大痛苦。显然波里尼并不在乎一出歌剧的制作水准如何,舞台调度、灯光、服装、布景这些事在他是能省则省,马勒若想在这里搬演他在布达佩斯将音乐与剧场紧密而成功结合的那一套,无疑是自讨没趣。只要波里尼在任一天,汉堡歌剧院就不可能是马勒心目中理想的剧目班底。

在这样的情形下，马勒仍然秉持他一贯的完美主义精神,让演出水准更上一层楼,这益发显得马勒在此地成就之难能可贵。由于超负荷的演出负担，他只能无限量地增加排练的时间，尽管乐手的演出酬劳经常是少得可怜，他依然毫不容情地要求他们非得做到他想要的细致变化与层次。当时许多乐器(特别是管乐器)在性能上未臻完备,这就更可想见这些乐手的日子有多不好过。

彪罗很快就对马勒的表现另眼相看，要知道他可是

当时享誉甚隆的指挥巨匠，更别提他一贯待人都是带着不屑的冷漠态度，而且和众多时人一样有着反犹思想。他1891年4月24日写给他女儿的信中，对马勒虽非称赞，却也毫无保留：

汉堡新来了一位第一流的歌剧指挥——古斯塔夫·马勒（布达佩斯来的一个严肃而精力十足的犹太人），我认为，他可以与当世最顶尖的指挥［莫托（Mottl）、李希特等］并列。最近我听了他指挥的《齐格弗里德》，……实在深感佩服，因为他连一次乐团排练的机会都没有，竟还能迫使那帮坏东西奏出他想要的东西来。

但他们之间无从拉近的一个距离，是彪罗对马勒作品的评价。彪罗在这点上和勃拉姆斯相当一致。有一次他老大不客气的评道："如果这也叫音乐的话，那就是我不懂音乐了。"彪罗曾说，有一次马勒在钢琴上弹奏近作第二交响曲的第一乐章给他听，彪罗的聆后感是："这让《特里斯坦与伊索尔德》变得像是首海顿的交响曲……"

连彪罗和勃拉姆斯都对他的乐曲没有反应，自然让马勒大感气馁，因为若能得到他们的青睐，将会有助于他作曲家的地位获得正视。他说道："只要我的乐曲不会被埋没，其它什么我都能忍受。"马勒在沮丧之余，每每将心念遥转他的良师兼益友——"良玉蒙尘"的安东·布鲁克纳。他这时期写给妹妹贾丝汀娜的一封信，明言了他

内心最深的恐惧:

收到布鲁克纳一封感人的信，信中可怜的老人家的彻底绝望之情表露无遗。要等上70年才为人演奏,叫人情何以堪。若以目前征兆来看,我恐怕也难逃这种命运。

马勒在汉堡两度将布鲁克纳的《感恩赞》(Te Deum)列入演出曲目,大获成功。在他自己的总谱中，他把曲名之下“为独唱者、合唱团、管风琴以及管弦乐团”这几个字划掉,改成了“为有福天使的众口、苦行的心志以及火焰涤淬的灵魂”。无疑,再没有什么比这几句话更能表达马勒对布鲁克纳的感怀之念，他是马勒心目中的崇高典范，在许多方面他们的命运相似，两人胸中虽有千丘万壑，却经常必须置身满怀敌意的环境中。只有时间才能还他们以公道。



彼得·伊里奇·柴可夫斯基

1891年12月,汉堡来了位不寻常的贵客——柴可夫斯基，他是前来为他的歌剧《欧根·奥涅金》(Eugene Onegin)

的德国首演作最后的准备工作。马勒在给贾丝汀娜的信中形容他“是个很可亲近、态度优雅的老绅士，似乎相当富有，让我有点联想到米哈洛维奇(Mihalovics)”。对这出歌剧本身，他似乎不是那么热衷。

首演日期订在1892年1月19日，马勒负责为作曲家作好乐团的排练热身工作。最后的彩排由柴可夫斯基亲自指挥，可惜彩排并不是很顺利，数度因为一些宣叙调有所改动而失控。当天晚上柴可夫斯基受邀作为《唐豪舍》演出的贵宾。马勒的指挥令他大为欣赏，当场就委予他指挥《奥涅金》开幕式的重任。从马勒后来对这出歌剧的一些评语来看，我们很怀疑他内心是否乐于从命。另一方面，他对柴可夫斯基的作品早就颇为赏识，歌剧《黑桃皇后》(The Queen of Spades)就深获他的喜爱，此剧后来是他在维也纳创下的最辉煌的成就之一。《奥涅金》的演出还算成功，原因之一是在波里尼一贯的作风下，道具和服装相当寒伧，难有什么令人赞赏的舞台戏剧效果。不过柴可夫斯基还是对马勒指挥棒下的音乐效果相当满意，乐评和听众的反应虽不算热烈，但也相当捧场。

柴可夫斯基在两年后的1893年11月6日辞世，在汉堡举行的纪念音乐会由马勒指挥演出。曲目之一是《罗密欧与朱丽叶幻想序曲》，结果有一名乐评家宣称此曲“看不出有什么旋律创意”。像这种于今观之匪夷所思的乐评，对马勒而言是家常便饭。

1892年夏，马勒作了他唯一的英伦之行，是为了科文特花园皇家歌剧院所举办的德国歌剧季，当时歌剧院

是由奥古斯特·哈瑞斯(Augustus Harris)爵士所主持。乐季的重头戏是瓦格纳的《尼伯龙根的指环》四部剧，之前此剧只曾在1882年完整演出过一次，其它剧目包括了《特里斯坦与伊索尔德》、《费岱里奥》、《唐豪舍》(后两出在德鲁瑞巷的皇家剧场上演）等。波里尼和哈瑞斯为此找来了当时德国最强大的歌手阵容，不消说核心班底是由汉堡剧团的明星克拉芙丝姬和亚瓦瑞等人组成，另外又请来拜罗伊特音乐节的萝莎·舒夏 (Rosa Suchar)、提奥多·莱希曼 (Theodor Reichmann) 等王牌歌手助阵，声势浩大。哈瑞斯原本希望请维也纳国家歌剧院的名指挥汉斯·李希特前来领军,因为他在伦敦声誉甚隆,但李希特当时分身乏术，波里尼因此大力推荐他旗下的马勒为替代人选，精明的他当然算准了这一来对他自己只有好处。他向哈瑞斯形容马勒“堪称当代最重要的指挥家”，哈瑞斯当然接受此一建议。

马勒到伦敦后不久,《星期日泰晤士报》的乐评家赫尔曼·克莱恩 (Herman Klein) 去听了马勒指挥《特里斯坦与伊索尔德》的一场排练,记下了他的印象：

马勒正当32岁壮年。他个子相当矮,体格瘦削扎实，深色的头发，眼睛小而锐利，隔着一副大大的金丝边眼镜，以并非不友善的神色瞪着你。像他这样才气纵横而名声远播的音乐家，为人十分谦和实在难得。……我开始了解到他指挥的独特魅力与过人技艺所在。他先分部排练乐团,乐手们很快就掌握到他的意思。马勒的《尼伯



THERE IS NO CHARGE FOR THIS PROGRAMME.

Royal Opera Covent Garden

THEATRE.

Under the Sole Direction of Sir AUGUSTUS HARRIS.

AT COVENT GARDEN THEATRE.

SATURDAY, JULY 9th

L'AMICO FRITZ.

DON GIOVANNI

PHILEMON ET BAUCIS

CAVALLERIA RUSTICANA

DIE GOTTERDAMMERUNG

AT COVENT GARDEN THEATRE.

ELAINE

NOZZE DI FIGARO

TANNHAUSER

DRURY LANE THEATRE ROYAL

THIS EVENING

AT DRURY LANE THEATRE

TRISTAN UND ISOLDE

AT DRURY LANE THEATRE

SIEGFRIED

AT DRURY LANE THEATRE

DER TROMPETER VON SAKKINGEN

THE WAGNER SOCIETY.

THE BUGLE BRAND

M. B. FOSTER & SONS

马勒1892年在伦敦科文特花园皇家歌剧院任客座指挥时，从7月9日至16日的节目表

龙根的指环》和伦敦以往所见的演出的不同之处，就在于意念上的整体性和乐团与歌手之间的丰富表情。

马勒在6月8日到7月23日指挥了18场演出，伦敦当时多把德国乃至意大利歌剧用英文来演唱，因此对多数听众来说，这还是第一次得以聆听这几出德文歌剧原来的风貌。报上的乐评对马勒指挥的瓦格纳一片好评，但他对贝多芬《费岱里奥》的诠释却令部分乐评家皱起眉头，理由之一是他此时已习惯于将第三号《莱奥诺拉》序曲插在第二幕两个景之间作过门演出，藉以营造出极具戏剧张力的效果。当时伦敦乐评界的祭司之一是萧伯纳，他的乐评多以幽默辛辣而非肯綮中节见长。听众席中亦可看到不少未来英国乐界的精英，如创办“逍遥音乐会”的亨利·伍德(Henry Wood)，时年22岁，而皇家音乐学院的一名年轻作曲学生听了马勒指挥的《特里斯坦与伊索尔德》后魂不守舍地失眠了两晚，这个学生名叫拉尔夫·沃恩汉·威廉(Ralph Vaughan Williams)。

这个乐季让伦敦的爱乐大众一新耳目，显然他们不像好挑剔的乐评家那样持有保留的态度。马勒在给汉堡友人阿诺德·伯林纳(Arnold Berliner)的信中写道：“他们对我的赞赏无以复加，……喝彩声犹如风暴过境，每一幕完，我都得谢幕——全场听众喊着‘马勒’、‘马勒’，直到我现身为止。”

马勒所获得的掌声尽管热烈，但汉堡职务的要求日益吃紧繁重，让他开始感到不耐烦。1892年夏秋以来，他



马勒在阿特湖畔的史坦因巴赫的工作小屋，他于1893—1896年的夏季在此创作他的第二和第三交响曲

连提笔创作的空当都没有，这令他烦躁不已。他指挥事业的成功，理应可以让他用金钱换得一些创作所需要的宝贵时间与自由，当务之急就是把这想法付诸实施。他曾说过一句话："我靠指挥过活,但我活着是为了作曲。"

1893年在这方面来说跨出了一大步。他经过多方寻觅，终于找到了史坦因巴赫(Steinbach)这个可以让他远离尘嚣、潜心创作的理想所在。这个位于林木葱郁的阿特湖(Attersee)畔的小镇，蔚蓝的湖水为翠绿的山林环绕，景色极为秀丽。这年夏天,他和家人及密友娜塔莉·鲍尔—列希纳(她和马勒相识多年,她的详细记录成为后人了解马勒的重要资料)一道住进了离小镇几步之遥的一家旅店，旅店近旁一片平野通向伸入湖中的一块岬地，他着手规划要在平野上盖一间工作小屋，寄望第二年起就能在小屋中实现他的作曲计划。

马勒就此展开了他满怀壮志的夏日作曲计划，严守相当固定的工作规律。他每天约6点半起床,埋头创作直



娜塔莉·鲍尔—列希纳,马勒1902年结婚前的红粉知己

到中午，午餐只以少量食物裹腹，而且滴酒不沾，他相信这有助于他偏头痛和消化不良的老毛病不致发作。他允许自己的一项小小享受，是饭后来上一根雪茄。贾丝汀娜为他拆开雪茄上的包装，这成了每日必行的一项仪式。她后来说，她在拆封时只要瞄一眼他脸上的表情，就知道他早上作曲的进展是否顺利。

这是马勒第一次过着一个作曲家的生活。由经验得知，他一年至少有三个月能专心写曲，他已相当满意。他曾自嘲是个“夏日作曲家”(der Sommerkomponist)，在致乐评家和作曲家马克斯·马夏克(Max Marschalk)的一封信中，马勒写道：

一个被舞台杂务绑得死死的人，不可能像当代一些作曲健将那样的多产。他只能在假日作曲，而在这些时候，他的全部感知经验尽集于他的心血创作上。我生性就是必须将全副身心灌注在每一件新作上。

创作的确是件全然自我的事。马勒作曲时与外界完

全隔绝,受不得一点点的干扰,连他平素钟爱的大自然音籁,都不见容于他斗室之内的创作天地。贾丝汀娜费了不少心神,树立许多赶鸟的稻草人;当村里来的一些乐师靠得太近时,她又得忙不迭地花钱把他们打发走。什么动物牲口都必须赶得远远的,甚至传闻说邻近一些太吵的鸡鸭什么的,他们干脆买了下来祭五脏庙。

马勒自述说,有时他伏案创作之际灵感泉涌勃发,甚至不知谱纸上填满的音符是怎么写下的。他曾有言:“不是我们在创作,是我们被创作。”音乐是他心灵深处的不由自主的表白,而背后似乎是冥冥不可知的一股大力在驱策推动,任何人与任何事物,都只得退居其次。

人不过是天地造化拨弄的工具,和我共同生活的人都要知道这一点。在这些时候我不属于我自己。我不能自已,……创作者必须忍受长时间的静寂孤绝,这些时候他沉浸于自我,完全与世相隔。

在1893年这三个月的埋头创作期间,马勒的心念萦绕在救赎及永生的神秘课题上,而他主要思索的问题是,此生的操劳与苦痛在死后可有任何意义。“我们从何而来?我们的道路指向何方?死亡能揭示生命的意义吗?”这些人生问题成为他规模宏大的第二交响曲(后来冠上《复活》的标题)的中心题旨,而他提出的一个答案,翻转了交响曲创作的艺术。人在无止尽的质疑惶惑中,依旧苦苦追寻永生救赎灵光乍现的刹那。马勒对于不可知的造物

主的敬畏之情,在此曲中首度作了完整的剖白呈现。“你被棍棒击打倒地,又以天使之翼高飞翱翔。”

第一乐章其实是从他以前所作的交响诗《葬礼》几乎原封不动地照搬过来。这是一首风狂雨骤、张力强大的葬礼进行曲,其间满蕴撼动人心的冲突与强烈的对比。第二乐章流露出舒伯特般优雅的气质,而第三乐章在表面诙谐气氛下,是一股焦躁难以言述的激荡暗流。第四乐章的歌词取自《青年的魔角之歌》的女低音歌曲《神光》(Urlicht),其纯净动人的乐韵充作庞大的第五乐章的导引,让我们在天地变色的时刻降临之前,暂时让心灵回复到童稚般的单纯。

庞大的合唱终乐章的基本乐念,乃是以戏剧性的描绘手法,想像出审判日的景象。在交响曲中诉诸此等丰富的高度戏剧性表现手法,这在过去不曾有人尝试过。开始的乐段令人油然想起贝多芬第九交响曲终乐章的开头,石破天惊的一声巨响划破前乐章的闲寂余韵。舞台外传来令人闻之心惊的圆号及小号声。《末日经》(Dies Irae)的旋律先在低音铜管肃穆地响起,渐次升高为响彻天地的一片信号曲,召唤在死亡中沉睡的亡灵自墓穴中起身,等候最后的审判。一片令人惴惴不安的寂静,继之以打击乐器排山倒海而来的渐强音,引入一段光怪陆离而脚步狂乱的进行曲。悲苦四处流窜。

地动山摇,墓穴全部裂开,死者都站起身,漫山遍野地鱼贯加入行进之列。不分贫富贵贱,国王也好、乞丐也

好、义人也好、不信神的也好，全都不由自主地举步向前；四际都是令人闻而恐惧的哭喊施恩与宽赦之声。哭声愈来愈高，直震天际——我们的感官弃我们而去；意识随着永恒圣灵之逼临而消殒。（第二交响曲的原始提纲，马勒1901年12月14日给爱尔玛信中所述）

这些表诸文字的描述，正如同马勒其他非出于自愿的情况下所口述或写下供人参照的说明一样，很快就为他本人所摒弃，说这些充其量不过是供那些缺乏想像力的人所用的拐杖。

对一件作品而言，任何提纲都只能作最粗浅的指点，更别说是此曲，这样一首只能以世界本身来解释的作品。我敢说要是要求上帝为它所创造的世界作一个提纲，他也是办不到的。（马勒致爱尔玛，1901年12月15日）

马勒为全曲如何结束苦思了许久。这个乐章不止是开始处与贝多芬第九交响曲的开头有所相似，马勒也急于找到足以表达"永生救赎的辉煌境界"的合唱歌词，一如贝多芬在其第九交响曲的终曲以席勒的诗篇《欢乐颂》(An die Freude)来传达四海之内皆兄弟的理想境界。

有点讽刺意味的是，马勒是在参加他的同僚汉斯·冯·彪罗的葬礼时，才找到了他寻觅已久的答案。彪罗是次年的1894年在开罗去世。说它有点讽刺意味，是因

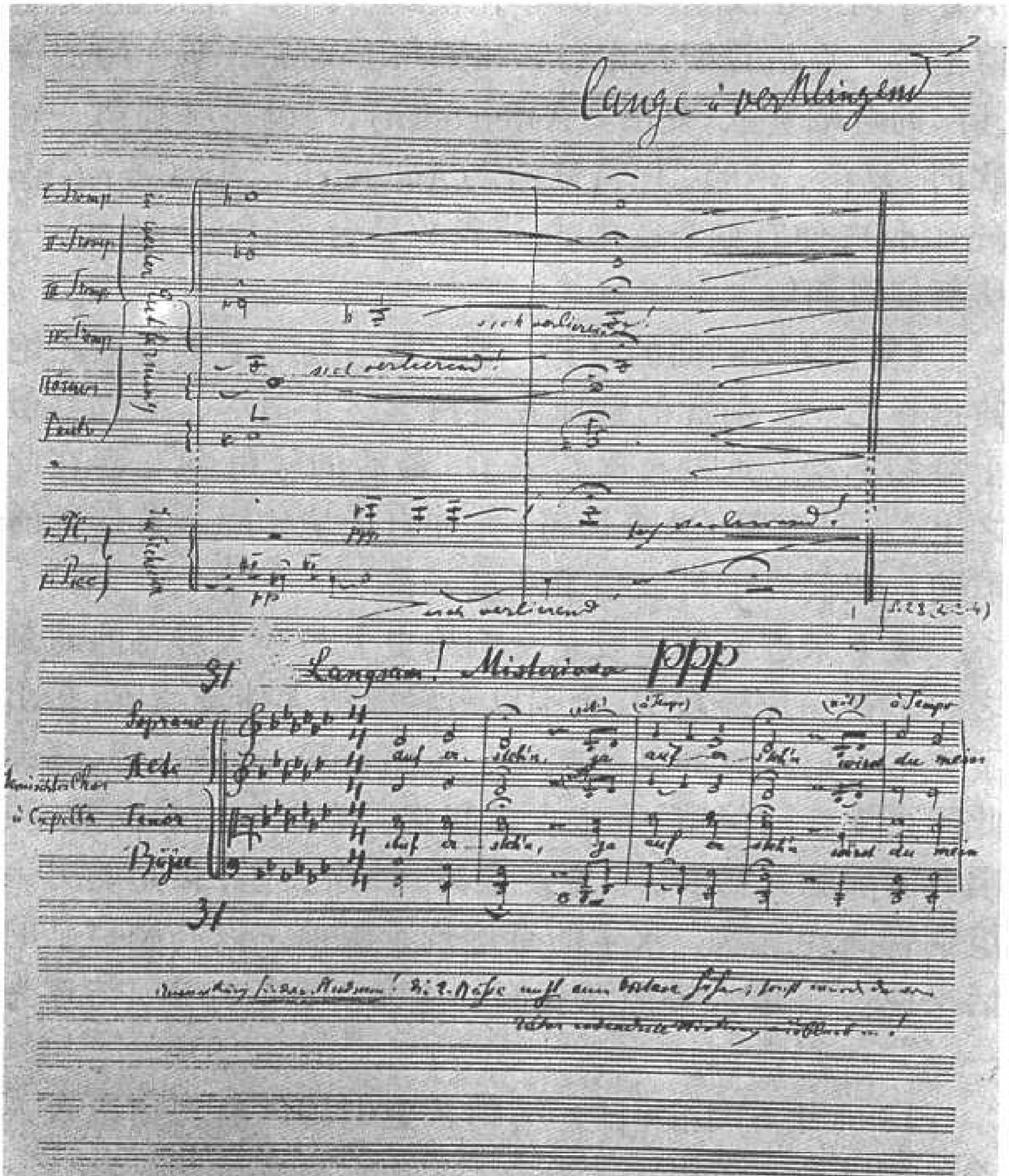
为他虽对马勒指挥才能赞佩有加，但对马勒的创作从来不置一词。在汉堡举行的葬礼仪式中，合唱团唱起弗里德里希·克洛普斯托克(Friedrich Klopstock)所作的流传甚广的合唱赞歌《复活》(Auferstehn'n)，马勒一听到第一句歌词“复活，是的，你将复活”(Auferstehn'n, ja auferstehn'n wirst du)，便有如身受电击：“我的灵台霎时一片澄明，一切都迎刃而解。”

《复活》交响曲的终篇乐段，是马勒笔下美得最超绝的创作之一。前此的歇斯底里情绪终于消尽，空气都似乎凝结不动。远处再次传来了“最后的号角声”，而在此之上，一只夜莺（独奏长笛）尤如自天境传唱一首辽远的歌曲。我们终于可以稍事喘息一番。

接下来进入的乐段是交响乐史上最令人屏息的时刻之一。在一片静寂中，合唱以最轻缓的无伴奏清唱，带出了克洛普斯托克的复活咏赞。长路将尽，救赎在望，马勒此际再无任何保留，一步步掀起弥天卷地的白热高潮：独唱者的歌咏昂扬澎湃、愈拔愈高，钟声大作，指定的另一组铜管高奏凯歌，永生的奇迹现于眼前。以马勒自己的话来说：“一股大爱照澈我们的生命。我们知道，与道为一。”

1894年6月29日，马勒从史坦因巴赫写信给友人费里德里希·洛尔：

这里向你宣布第二（交响曲）结实、健康的最后乐章令人欣喜地诞生了。父子情况均安，只是后者还没有完



马勒的手稿，这是第二交响曲第五乐章中合唱团令人屏息的开头乐句

全脱离险境。它将以“光明照亮黑暗”(Lux lucet in tenebris)之名受洗。希望亲友同享喜悦，花篮花圈敬谢不敏，不过其它贺礼来者不拒。


初识马勒的里夏德·施特劳斯

前三个器乐乐章于1895年3月在柏林由柏林爱乐乐团演出。同年12月13日，全曲作了完整的首演。此曲获得观众及演出者一致的热烈回应，只是乐评界一如所料未予好评。这两边的反应截然不同。

第二交响曲完成的同一个夏天，第一交响曲最后的修订工作也大功告成。1894年6月29日，冠上标题《巨人》的此曲在魏玛音乐节作了第三度演出，这次也和前两次一样只获得有限度的成功，不过有意义的是大力促成这场演出并躬亲监督排练的人，乃是年轻的里夏德·施特劳斯(Richard Strauss)。施特劳斯比马勒小四岁，但年仅30岁的他已在作曲界闯出不小的名声，这想必曾令马勒深感妒羡。当时，施特劳斯已有《唐璜》(Don

Juan)、《麦克白》(Macbeth)、《死与净化》(Tod und Verklärung)以及《意大利》(Aus Italien)等乐曲,且都已在音乐会曲目中据有一席之地。至少就商业角度而言,他的前途一片大好。马勒从来不能了解施特劳斯对金钱几近着魔的坚持。只要出得好价钱,施特劳斯对于指挥的邀约可以说来者不拒。他误以为只要有朝一日赚够了钱,就可以安安稳稳地全心投入作曲。深知创作的灵感从不待人的马勒,自是对他这套哲学深感怀疑,而以他理想主义的本性,当然更不能容忍施特劳斯对于艺术创作所持的现实利益至上的作风。

但是,施特劳斯在其音乐中所展现的精彩绝伦的管弦乐技法,任谁都无法否认,更别说同为管弦乐圣手的马勒。施特劳斯和马勒不同的是,他若有必要就会毫不迟疑地迎合大众的口味,更绝少有像马勒这样的向内心深处一再的探求。他的音乐在许多方面正显露出他本性中浮夸不实的一面。

不过,这两人在往后多年间倒还能维持着一段爱恨交织的联系与情谊。马勒对小他几岁的这位同行的成功与地位,至少给予礼貌上的赞美,当然他最看重的是施特劳斯的作曲技巧,尤其是他对管弦音色掌握之敏锐。而施特劳斯则对谜一样的马勒一方面感到好奇,但又多少有些不以为然。同一个时期的两位大艺术家,从如此截然对立的两个角度而臻至各有千秋的艺术成就与地位,也算是相当罕见。

马勒这一时期遇到的所有人中,最重要的应属一名



年轻时的布鲁诺·瓦尔特，他是马勒的忘年之交，毕生致力于推广马勒的乐曲

前来汉堡担任排练和合唱指挥的17岁犹太音乐家，布鲁诺·瓦尔特。原名布鲁诺·施莱辛格(Bruno Schlesinger)的他，后来以曾与马勒共事的指挥家的身份，为我们留下有关马勒最具启发性的一些回忆与观察。

瓦尔特最初开始注意到马勒这一人物，主要是因为他的《巨人》交响曲在魏玛演出所招来的非议。瓦尔特对这些乐评的敌意感到好奇，很想见识一下是何许人写出这样有争议性的音乐，最好能和他共事。他很快和波里尼接上了线，经过一番面谈，获聘为新的排练指挥。

瓦尔特后来在他所著的《主题与变奏》(Theme and Variations)一书中，描述他与马勒第一次会面的情况：

我一眼就认出他来，我看到一个瘦削、躁动、身材不高的男子，额头超乎寻常的高，长着长而漆黑的头发，戴

着眼镜的双眼目光锐利，有一张属于精神性的嘴。波里尼为我们互相引见，我们就作了短短的交谈。后来马勒的妹妹咯咯笑着，向我转述了他对我们这番谈话所作的亲切而有点逗趣的描述。“你就是新来的排练指挥啰，”马勒说：“你钢琴弹得好吗？”我回答：“好极了！”因为我感到在这样不凡的人面前没有必要故作谦虚。马勒又问：“你即席读谱的能力强吗？”我又据实以告：“是的，很好。”“那么你对经常演出的剧目熟吗？”我又是气壮斗牛地回答：“我对剧目都熟得很。”马勒闻言放声大笑，亲切地拍拍我的背，以一句话结束了这番交谈：“很好，很　好，……这听来像是不错的开始。”

瓦尔特这番初生牛犊不畏虎的表现，说明了他当时真的是涉世未深，但是马勒很快就知道这个年轻人确有满腹才华，并对他多方鼓励提携。在共事的关系之外，他们很快就结成朋友，尽管瓦尔特只有马勒的一半岁数，在音乐和社会地位上更是远不及马勒，但两人的友谊却不受辈份或礼数所拘，让瓦尔特如沐春风。他们一起消磨过不少时间，讨论的话题如叔本华、陀斯妥耶夫斯基、尼采等，或是弹奏舒伯特、莫扎特、舒曼、德沃夏克的钢琴四手联弹曲等。马勒无事不与瓦尔特分享：

我感觉有如得窥宫室之美。马勒的形貌与举止，对我来说有如天才甚或魔鬼的化身，我一下仿佛置身于传说之境。马勒慑人的人格魅力实在是难以形容，我只能

说这股力量对我这么一个年轻的音乐家所产生的影响，是整个人生观都为之改变。

瓦尔特当然不是没有注意到他的偶像的一些怪脾气：

他排练指挥时所展现的无比热力与精神强度，在他下了指挥台后同样出现在他的谈话中，这让我有很深的印象。他对我说的话不满意时的激烈反驳；……他突然变得若有所思而不发一语；我说出与他契合的话时，他那会意的眼神；还有他那突如其来、透露出他深埋悲怀的不由自主的扭曲表情；当然更有他那古怪的走路姿态：突然跺足，一下煞住，一下又发步急走——这一切都证实并强化了他给人充满魅力的印象。

1895 年夏，瓦尔特随马勒一家和娜塔莉·鲍尔—列希纳在史坦因巴赫度过，马勒在这几个月内展现了惊人的创作力，灵感泉涌如有神助，整个人的存在与他的创作融为一体。打从年少起，他便不曾如此迫切地需要在大自然的怀抱中作精神的憩息与性灵的涤清。创作生死大问题的第二交响曲耗去他极大心力，加上彪罗死后，汉堡繁重的指挥、剧务又都落到他一人头上，忙得他整天不可开交。最糟的是，他最疼爱的弟弟奥托在这一年的 2 月自杀身亡，马勒一切鼓励提拔他的努力，终究尽付流水。马勒一直都认为奥托比他更具天赋，但奥托却无法面对挑



壮丽巍峨的盐产区——史坦因巴赫

战，让马勒有说不出的神伤。

这一年夏天的盐产区(Salzkammergut)群峦显得特别秀丽挺拔，马勒每日步行或爬山，仿佛他在心灵和肉体上

都受到阿尔卑斯山脉钟灵毓秀的群峰的感召。在这片雄奇壮阔的自然美景中，酒神狄奥尼索斯（Dionysus）与牧神潘(Pan)的身影似乎无所不在，在他心灵中激荡交汇出“一首咏叹造化无尽神奇的宏伟赞歌”。这句话是他这年秋天回到汉堡时用以形容他创作中的第三交响曲的语句。这首规模长度空前庞大的交响巨作是这么构思的。就广义而言，第三交响曲将马勒灵感的三大泉源——自然、人与神——熔铸于一炉中，成为一首无所不包的生命礼赞。他后来在给安娜·冯·密登伯格（Anna von Mildenburg）的一封信中写道：“(此曲)格局之大，整个世界都映现其中——小我不过是天地造化吹弄之器，……在我的交响曲中整个自然界都发而为声。”

马勒此后再未曾像在此曲中这般全副心身融入天地万物之中。布鲁诺·瓦尔特说有一天他俩在群山间徜徉，马勒突然转身向他说：“不必再多看了，这些我都已谱进乐曲中了。”娜塔莉·鲍尔—列希纳也留下类似的记载，那是她和马勒散步时听到山村中鸡犬人声交杂成一片，马勒突然就说道：“你听到没有？这就是复调音乐，我的乐曲就这么来的。”马勒的这些话彰显了第三交响曲的特色所在。

马勒在 1895 年至 1896 年间全身心沉浸在此曲中，而乐曲主体在 1895 年夏天就已大致勾勒成形。起初和第一交响曲的情形一样，他考虑将之称为一首交响诗，但他显然随即转了念头，自问了几个根本的问题——交响曲是什么？交响曲如何成其为一首交响曲？“交响曲一词对

我来说,意味着以所知的一切技法创造出一个世界,其生生不息而变动不居的内容决定了形式。”马勒似乎注定要成为世纪末这番交响曲形式巨变风潮的开路先锋，这股风潮实则早由柏辽兹的《幻想》交响曲（Symphonie Fantastique）首发其端，此曲后来成为马勒经常指挥演出的曲目之一。而马勒这首辉煌的新作，又将把交响曲的意境和形式作更进一步的开拓。

马勒本来想要为全曲六个乐章(原计划为七个)找到一个主导的标题，像取自尼采的《欢悦的智慧》（Die Fröhliche Wissenschaft）就是他一度想选择的标题之一。只是和前两首交响曲一样,随着他音乐理念的发展扩充,文字的辅助解释就愈显得累赘无益。马勒对于标题音乐显然有着相当难以取舍的态度。他一方面从文学哲思中汲取许多灵感,但他又感到有切断这条脐带的必要,让音乐本身来表白。音乐学者唐纳德·米契尔（Donald Mitchell）在其著述《青年的魔角时期》(The Wunderhorn Years)中写道:

> 提纲乃是这些作品的动力来源，而作品成形后主要的提纲骨架都还在，这些骨架最初都还用来为最早的听众指点迷津。……马勒早期交响曲的戏剧式提纲的重要性不容否认,各交响曲内容即如其提纲所述,当然后来还经过可观的扩充与提炼,但提纲仍是无法抽离……

以第三交响曲为例，马勒最初拟定的提纲至今仍是

聆听此曲的必要指引，尽管他后来很不喜欢这种做法。此曲各乐章最初所定的标题如下：

1. 夏日大步来临。
2. 草地上的花儿告诉我。
3. 林中的动物告诉我（重头戏包括辽远优美的降B调邮号在舞台外独奏）。
4. 夜告诉我（关于人世）：这是一首女低音的歌曲，歌词取自尼采，刻画人在世间的渴慕之情与孤独落寞。
5. 晨钟告诉我（关于天使）：女低音、童声与女声合唱团合唱。
6. 爱告诉我（“在一切之上，永恒大爱交织成一片光网，有如太阳的万道光芒都集聚于一点”）。

原来的第七乐章（孩子告诉我）乃是援引一首他早年的《青年的魔角之歌》中的一首歌曲《天堂生活》（Das Himmlische Leben），但他很快就知道这个乐章放不进去，所以他干脆将之留作第四交响曲的终乐章之用。若照他原来的腹案，要在光辉绝伦的慢板第六乐章之后再接上这个乐章，不啻是画蛇添足，因为这个慢板乐章是马勒所有创作中最为高妙的精品之一，全曲积蕴的情感在此达到最高度的升华。这乃是马勒第一个伟大的交响曲慢板乐章，充满了布鲁克纳式的性灵静谧，尾声更仿佛天国之门大开，天地万物浸沐于无所不被的荣光之中。

马勒后来写道：“我几乎可以把这乐章题为‘上帝告诉我’。此言不虚，因为人只能以爱来感知上帝。所以我

的乐曲……以不仁的天地自然为始，攀升到上帝至爱之境。”

因此，他那令人瞠目结舌的第一乐章（夏日大步来临），其构思是要作为一道大千世界之门，引人走入一个层层展开的神妙造化之境。这个乐章极长（约达三十五分钟），结构不守成规，但并非如有些人所说的毫无形式而拖沓散漫。它最受争论，同时因其管弦色彩之故，它也是全曲最为创新大胆的一个乐章。

马勒把这个乐章视为描绘驱走严冬的景象，“日神高奏凯歌，春神带来奇迹，万物因而复苏、生息、盛放、歌唱而欣欣向荣。”最后夏日在这些前导下盛大出场。马勒将这主角构想为“在万物的滋长中大步向前的征服者”。他眼前幻现出一幅狄奥尼索斯的狂欢队伍燎原般地燃亮枯寒大地的图像，而这是由喧闹热烈、朝气十足的军乐队进行曲来代表。他说这个乐章要有“幽默的、甚至巴罗克式的风格”。

马勒管弦乐音绘的惊人才具，鲜少有像这样挥洒得意兴湍飞、酣畅淋漓的时候。启始处八支圆号齐奏以石破天惊之势奏出进行曲调，穿透令人颤缩的隆隆低音，以及长号厚重沉滞的独奏乐段，残冬风雪的威力凛人心魄；而等到众声喧哗的行进行列登场，我们眼前又如抖开弥天盖地的油彩画幅，耳中听闻的是一大片对比鲜明、变化万端的旖旎声光。炽热欢腾的尾声即使以马勒的标准而言，也是手法创意上最令人叹为观止的一次管弦乐展技：铜管群灿亮闪爆、打击乐器震天轰响，散射的热力让人对

于夏日的来到再无怀疑。

第三交响曲酝酿期间，马勒身边的亲友中，只有布鲁诺·瓦尔特有幸进入作曲家神秘的创作世界一窥。这是至为稀罕的殊荣。

我被他演奏中的压迫感，被他这首创作散发的热力与狂喜震慑住了。一直要到此刻，我才通过他的音乐对他有了真正的了解，而他整个人似乎和自然万物神秘地融而为一。过去我只是隐隐约约感觉到他这种摄人心魄的力量，但我现在经由他的交响世界的音乐语言，才体会到这一点。

回到汉堡的马勒马上就有问题要处理。在1895年夏季休演期间，副指挥奥托·劳瑟(Otto Löhse)为美国提供的高薪职位所诱而片面与剧院解约，偕其妻，也就是剧团首席女高音卡塔琳娜·克拉芙丝姬到大西洋彼岸去淘金。波里尼让瓦尔特接下劳瑟的位子，而克拉芙丝姬留下的空缺则以芳龄还不满23岁，但潜力雄厚的戏剧女高音安娜·冯·密登伯格来接替。美丽可人的密登伯格是由拜罗伊特明星萝莎·帕比尔(Rosa Papier)所推荐，帕比尔的确是慧眼识英雄，密登伯格即将和她一样成为当时最负盛名的瓦格纳歌手之一。她不久就和马勒谱出一段他生平最长也最轰轰烈烈的恋情，而在事业上，两人也将携手共创让他声名如日中天的维也纳歌剧院的黄金时期。

密登伯格的璨灿歌唱前途在马勒第一次注意到她时就开始了。不过波里尼对她有一个地方不满意，他还抱着旧观念，认为瓦格纳歌手在体形上都得很具“分量”，而密登伯格在他眼中显然太过纤细了一些，他因此还曾托人转告要她“努力加餐”。马勒倒不作此想，他反而在她



女高音安娜·冯·密登伯格

的歌声和体态中看到一个精致戏剧制作的新纪元。她代表了新一代歌剧女星的典型，马勒决心大加栽培。

密登伯格在和马勒初次打交道前忐忑不安，因为马勒指挥暴君的恶名传扬在外，这对初出道的女歌手会造成何等心理压力可想而知。不过她的疑惧很快就烟消云散，因为马勒不厌其烦的指导与关注让她在艺术上日有进境，而两人没多久就坠入相知相惜的爱河中。她在他的指引下一天天将潜能发挥出来，她因此对他崇慕有加。和后来的爱尔玛一样，她对于马勒这样的天才人物的极端自我中心性格，多少必须有予以容忍的认知。未久，她自己易怒与敏感的个性，开始形成两人关系上难以逾越的障碍。

“我已经告诉过你，我正在埋头创作一首力作（第三交响曲），你难道不知道这需要全心全意地投入?”这是马勒对她过分要求的责难。

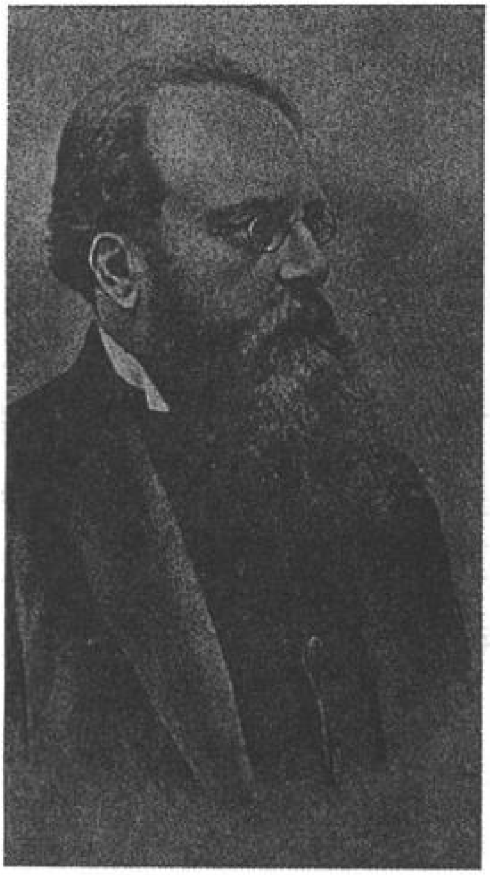
马勒的妹妹贾丝汀娜，对于介入她们兄妹之间的这个外人产生了微妙的嫉妒之情，同时在汉堡的社交圈，对于剧院总监和当红女歌手传出的这段绯闻，自然是风言风语不断。

1897年夏天，马勒未能如往年一样投入创作。波里尼的老派观念与行事风格，让他愈感汉堡束手束脚。两人的关系从彪罗死后即日益陷于紧张，因此一心一意追求更高发展的马勒，已将目光投向了维也纳。这一年初，他向剧院表明了辞意，但三月间他还率团进行他第一次的国际巡回演出，行程包括布达佩斯、莫斯科与慕尼黑，

各地所获佳评程度不一。此行途中他还在柏林短暂停留，出席指挥新秀费利克斯·魏因加特纳（Felix Weingartner)指挥他的第三交响曲中三个乐章的演出。

当时在欧洲,别说是维也纳,柏林、德累斯顿、慕尼黑(里夏德·施特劳斯已在这里担任首席指挥)等音乐重镇都不可能用非天主教徒，更不要说是一个犹太人。马勒为实现进军维也纳的梦想，甚至向勃拉姆斯求援。前一年他几度到维也纳以及位在史坦因巴赫附近的伊施尔温泉（Bad Ischl）度假地造访这位乐坛宗师，但是并无收获。宫廷中的高位只有天主教徒可以担任，这是一个不成文的规定。他除了改宗皈依之外别无他途。如果成为天主教徒可以打开维也纳的大门，那么他就成为天主教徒吧。他虽身为犹太人,但对犹太教信仰向来不热衷,其实他的宗教观可以说近于不可知喻，甚至是以审美的态度来看待宗教，这也就可以解释他对天主教的神秘性的祭典仪式何以特别感兴趣。总归一句话，他很有理由不必对自己的改宗感到内疚或抱着罪恶感。

他有可能获得聘任的消息，马上就传遍了维也纳。歌剧院行政总监约瑟夫·冯·贝索兹尼（Joseph von Bezecny）深知这事将会引发争议，因而尽可能将有关消息密而不宣,只是风声已经走漏,整个维也纳都已沸沸扬扬，剧院首席指挥汉斯·李希特和副指挥尼波穆克·傅克斯(Nepomuk Fuchs)为首的反对阵营开始采取行动。他们获得了柯西玛·瓦格纳的有力声援，她从不隐瞒她反犹的态度。以马勒这样当世最顶尖的瓦格纳诠释者却从



汉斯·李希特

未获邀前往拜罗伊特指挥，还能有其他什么理由呢。

然而贝索兹尼要延揽马勒之心至为坚定，他和过去聘任马勒的诸多剧院总监一样，深知只有像马勒这样眼光独到、意志坚决的干才，方有可能为固步自封的歌剧院开创出一番新局面。他当然也清楚，若不经一番奋战，维也纳的“卫道士”是不可能被改变的。维也纳是以道统与身份自命的保守的音乐王国，老成庄重代表智慧，年轻是被怀疑的。马勒1894年在致弗里德里希·洛尔的信中写道：

假设我真的来到维也纳，以我对待事物的态度，会遭到怎么样的后果？我一想到要把我对贝多芬交响曲的诠释，加诸人们所敬畏的汉斯（李希特）所调教出的著名爱乐管弦乐团身上，马上就得面临最可厌的苦战。……每次我打破陈规，加入自己的诠释，就会引来一场风波。

尽管如此，马勒的聘任还是通过了。5月1日，他获聘为宫廷乐长。他获得这项任命后不久写信给阿诺德·

伯林纳，信中再度透露出他的疑虑，但这次也清楚露出他那勇往直前的强悍作风：

到目前为止，维也纳的召唤只给我带来前所未有的困扰，而前面还有更多的硬仗要打。这到底是不是我该去的地方，只有留待时间解答。反正我只有横下心来，准备在这一年和那些不愿或是没有能力（这两者通常是二而为一）与我合作的人的强烈敌意相周旋。特别是汉斯·李希特，据称他将使尽浑身解数要和我过不去。……然而我要回到自己的国家去，我决心要结束我在此生的漂泊。

马勒的进展令人惊讶，不到一年时间维也纳就已在他脚下。7月13日，他受命为宫廷歌剧院的副艺术总监，位居1881年起担任总监的威廉·杨恩(Wilhelm Jahn)之下。10月8日，宫廷宣布他将晋升为首席指挥兼艺术总监，剧院大权几乎由他一人独揽，待遇上的优厚更超乎他原来的想像。马勒以37岁的英年，终于凯旋荣归了故土维也纳。

大势至此已经确定。维也纳皇家歌剧院脍炙人口的黄金时期旋踵即将展开，而马勒就是一手揭开此一历史新页的时代人物。他曾写道："我在做人方面愿意作种种牺牲，但在音乐方面我一步都不肯让。其他的歌剧院总监只顾着自己而把剧院拖垮，我只顾着剧院而把自己拖垮。"



1907年的马勒

7

维也纳前期

维也纳，这是格鲁克、海顿、莫扎特、贝多芬、舒伯特以及勃拉姆斯的音乐故乡。但是音乐学者米歇尔·肯尼迪（Michael Kennedy）曾说，维也纳素有让音乐家生前受尽冷落，死后才将之奉为神明的恶名。维也纳在19世纪后半叶仍是中欧的首善之都，斯拉夫、法兰西、日耳曼、匈牙利、西班牙等各个民族以及文化尽汇于此，蔚为大观。只是在维也纳的高雅气质以及好客有礼之下，也隐藏着腐败的气息与民族的仇恨。就如同在各大道两旁人行道上的咖啡屋，常客可以订下个人专属的座位，每天的邮件以及报纸都还可以为君送上，但维也纳城中各式不堪入耳的诽谤中伤、流长飞短，也正是在这些咖啡座之间孳生传布。马勒身为文化中心维也纳歌剧院的总监，自然成为风言风语的对象。他的名字挂在每个人的嘴上，他的一言一行，不论或公或私、或实或虚，都无可避免地成为街谈巷议的话题。尽管他已改信天主教，但在影响力日



维也纳街上的咖啡屋

见扩大的反犹人士眼中，他正是待宰的羔羊。反犹阵营许多丑恶行径正是后来崛起的纳粹党骇人罪行的先声。

维也纳不论在文化或商业活动上，得力于犹太民族的贡献甚巨，艺术圈中若是少了他们，维也纳的艺术面貌就将和一般平庸狭窄的省城无异。不过这也许正是那些保守反动人士内心里所想见到的局面，他们其实很满足于约翰·施特劳斯（John Strauss）以及雷哈尔（Franz Lehar）充满香槟气息的轻歌剧，而不愿用心去聆听当代激进声音中所揭示的赤裸真相。作曲界中的阿诺德·勋伯格(Arnold Schoenberg)、阿尔班·贝尔格（Alban Berg）以及安东·冯·韦伯恩(Anton von Webern)这划时代的三人团，很快就将把音乐带入一个全新的境地，而画家如古斯塔夫·克林姆(Gustav Klimt)以及艾冈·希勒(Egon Schiele)，作家如霍夫曼斯塔尔（Hugo von Hofmannsthal）以及施尼茨勒(Arthur Schnitzler)，也都竞相成为新时代的先声。

世纪之交的维也纳，正站在新旧观念交相激进的十字路口。新时代的氛围终于开始渗入社会文化的各个层面，只待有力人士的振臂一呼，四方相应而起的回响就将汇成一股沛然莫之能御的声浪。马勒很清楚他所具备的一人牵动大局的重要地位。



维也纳皇家宫廷歌剧院

皇家宫廷歌剧院建于1861—1869年间，与巴黎歌剧院大概同时，构建的缘起经过也大同小异。位于呈马蹄形的环城大道（Ringstrasse）上的是弗朗茨·约瑟夫皇帝治下最得意的建设成就之一的宫廷剧院，其新文艺复兴式的壮丽风格、繁复多样的装饰以及一流的传音效果，是担当设计、承建的奥古斯特·冯·西卡兹伯格（August von Siccardsburg）与爱德华·范·戴·努尔（Eduard van der Null）两人的心血杰作。

前面提到的汉斯·李希特在马勒到来之时担任音乐总监一职，他是歌剧院极为倚重的一号人物，瓦格纳对他



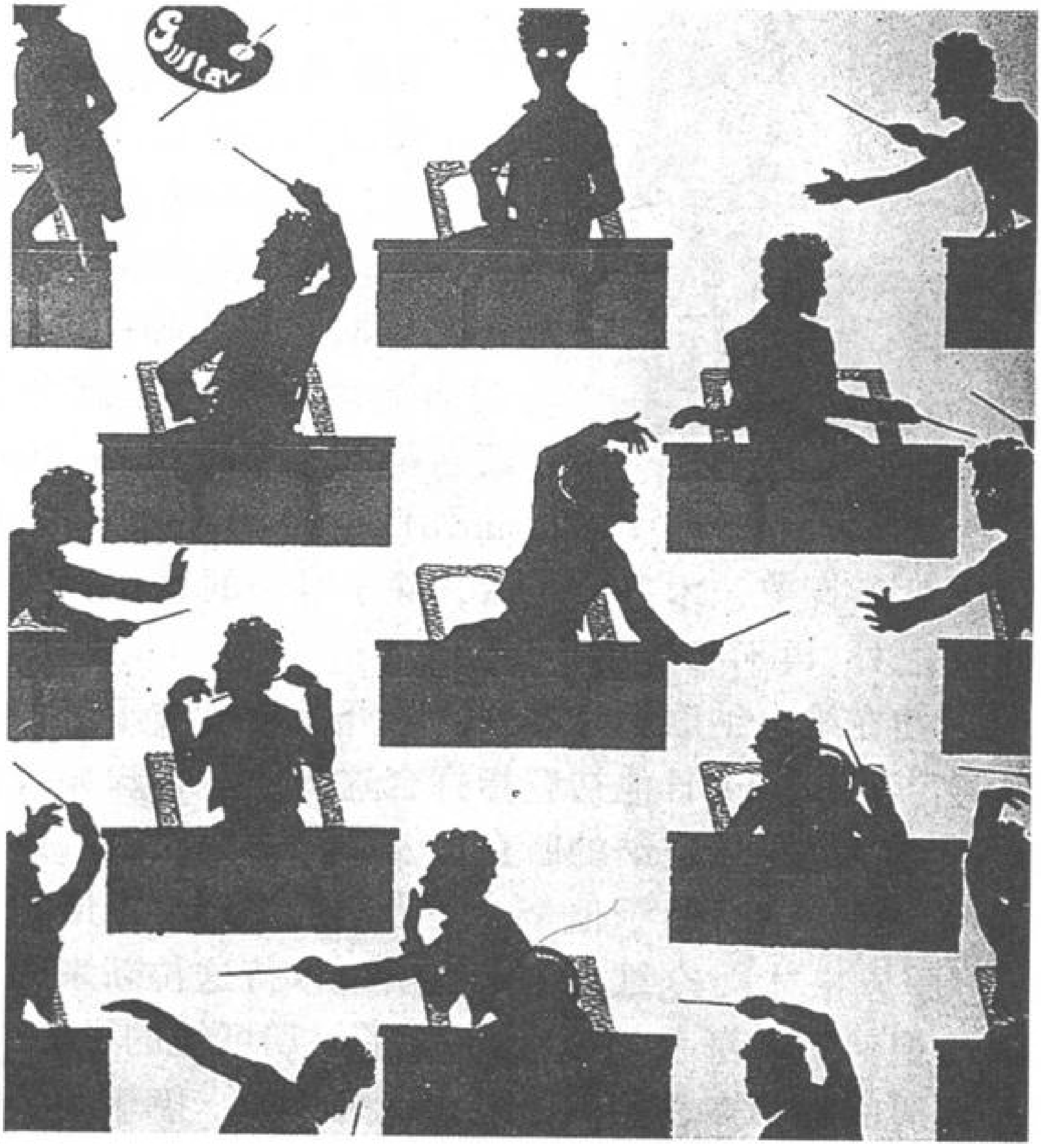
蒙台努沃亲王

甚为赏识提携（因此而与柯西玛相善），获有指挥拜罗伊特数场首演的殊荣，其风格深植于古典理念的音乐传统之上。他与马勒的关系一开始如履薄冰，到底这位年轻20岁而满脑子古怪念头的同僚的出现，显然对他的地位颇具威胁。不过说句公道话，后来他颇具雅量，对马勒的过人才华予以肯定，尽管他在理念上无法与之认同。相当幸运的是，马勒自始就获有内廷庶务大臣蒙台努沃亲王（Prince Montenuovo）的鼎力支持，一旦他受任首席指挥兼艺术总监之后，除了唯一的这位直属顶头上司之外，再不必听命于任何人。

马勒在维也纳歌剧院的岁月一开始即风波不断，不过1897年5月11日他初登指挥台这天，一切却显得出奇的顺遂。这是维也纳的听众以及乐评界第一次（或许也是唯一的一次）给予他全然的肯定与喝彩。他所指挥的是《罗恩格林》，全维也纳都在引颈以待这位新来的宫廷乐长如何一显身手，结果他破除了一切可能的疑虑，而他所博得的喝彩声之热烈，可谓历来少见。娜塔莉·鲍尔—列希纳生动地回忆了观众席中兴奋期待的低语，而

每当马勒的乐曲速度与众所习惯的“正常”速度有别，就爆起一阵阵零星的叫好与掌声。就连马勒很快就要见识到的维也纳最难讨好的一些乐评家，这次都不吝惜地给予他应有的赞美之辞：

昨晚所演出的瓦格纳的《罗恩格林》……特别引人注



马勒在维也纳指挥风姿的剪影

目，因为这是新到任的指挥古斯塔夫·马勒的初展身手。马勒先生的体格短小精悍，五官深刻而显得聪颖。……这位指挥貌如其人，其诠释也是充满活力而理解深刻。他属于年轻一代的指挥风格，与老一辈指挥静态沉稳的风姿形成对比，较为活泼缤纷。年轻的一代用手和臂，用整个身体的扭动来表达。……马勒先生指挥《罗恩格林》以外在的这些动作，获得了充分的精神性。他对音乐的了解极深,真正进入了前奏曲的梦幻世界;到乐曲的高潮,铜管高声进入,他一下子活了起来,仿佛将整个管弦乐团一把攫住，指挥棒如剑般直戳向长号声部。结果唯有神奇两字可形容。在戏剧性丰富的第一幕中,……马勒把指挥艺术发挥得淋漓尽致,他处处留下他的烙印。管弦乐团、合唱团、歌手和他紧密互动,他的提示全都发生作用。马勒的指挥获得听众十足的赞赏，他在前奏曲奏完时就必须一再谢幕，响亮的喝彩表明对刚刚履职的他毫无保留的欢迎。马勒先生不仅是杰出的指挥，也是不凡的总监人才，……他无疑是当前最恰当的人选。还有什么比找到这样一位继任的艺术家，更能宽慰歌剧院为病魔所缠的总监杨恩先生的心？如果我们让马勒先生放手去做，他将发挥艺术催化剂的作用。



玛丽·古泰尔—肖德



赛儿玛·库慈

当然马勒先生不久就有了放手去做的空间，只可惜乐评的反应并不总是这么有建设性。事实上,乐评界几乎对他任何求新求变的努力都恶意相对。

马勒一旦上任，维也纳歌剧院制作的大大小小层面都在马勒的掌控之下。他着手推动的改革很快就有立竿见影之效，一切过时而因循守旧的做法，他都无情地革除。迟到的观众必须等到第一幕结束才准入场，幕启前观众席灯光予以调暗，而常见的为了迁就观众的耐性而将瓦格纳歌剧删削演出的做法，自此也不复见。剧院从合唱团成员到最赫赫有名的红牌歌手，一律得遵守严格的排练规定,借故缺席不到的行为不再受到宽容,而管弦乐团乐手习以为常的替代参加排练甚或演出，自己却忙着接受别的邀约赚外快的陈年陋规,同样成为绝响。

马勒乃是歌剧整合演出论(ensemble theory)的先驱，此一着重歌剧演出整体有机结合的理念，至今仍是许多歌剧院可望而不可即的目标，而马勒到任之后的首要工作，就是要像他在布达佩斯所做的，着手改造剧团的体

质。不再有来去匆匆的红歌手身着不合剧情的戏装行头,来不及热身就粉墨登场,临场为满足听众而擅自加上一些展技花腔乐段(尤以莫扎特的歌剧为多)。赫赫有名的歌手不一定能和剧团作良好搭配，马勒的目标是要再一次培养出一批素质良好而又愿长期耕耘合作的班底，藉以建立起剧院自己的风格。

马勒要想兴利除弊，自然必须请一些人走路。剧院既有的班底有的人歌喉已难当大用，达不到马勒要求的严苛标准,这些人多数是自动求去,反正这位新任上司的专横作风他们也看不惯。老一辈的维也纳听众不消说大感痛心疾首，他们所听惯的一些老牌歌手在他们眼中惨遭排挤，取而代之的是一些名不见经传的后生晚辈。马勒一贯坚持他用人唯才的作风，精心挑选出他满意的独唱歌手阵容，而他通常宁可相信自己的眼光，网罗一些出道未久但富有潜质的年轻歌手到旗下。当然他不可能每押必中，因此又引来一些人的冷言冷语，但至少他从不会为了颜面问题而死不认错。一般而言，他对歌手的要求是必须要有杰出的演



里欧·史力沙克



艾利克·施密德斯

技，声乐技巧一流但演技平庸的歌手较不为他所喜，他着重的是歌手在台上的整体表现要能丝丝入扣，而不必专意要给听众一场美声飨宴。当然若是有像安娜·冯·密登伯格这样唱演俱佳的一流歌手，他就能将剧场的魅力发挥得淋漓尽致，而这是维也纳的观众所久未得见的。

马勒将安娜·冯·密登伯格招揽到维也纳，乃是他以专业要求为考虑，而不求避嫌的一种就事论事的表现。他俩的关系此时已趋于冷却，但我们可以想见她将要来维也纳的消息，对社交界中的好事之徒来说正是搬弄唇舌的良机。他们可借此重炒丑闻，质疑马勒招揽她的动机。只是马勒并不为任何飞短流长所动，一心以崇高艺术理想为念的他，再怎样都不能将她非凡的歌唱才能置而不顾。她独当一面的本领，才是他唯一的考虑。

除密登伯格之外，马勒旗下赫赫有名的大将还包括：玛丽·古泰尔—肖德（Marie Gutheil-Schoder）、艾利克·施密德斯（Erik Schmedes）、里欧·史力沙克（Leo

Slezak)、利奥波得·狄慕特(Leopold Demuth)、弗里德里希·魏得曼(Friedrich Weidmann)、里夏德·麦尔(Richard Mayr)以及赛儿玛·库慈(Selma Kurz)等,后者日后以时人所称的"赛儿玛颤音"闻名当世。库慈歌声中饱蕴的美感与跃动感,一夜间就风靡了整个维也纳,连马勒也为之心醉神驰。她曾两度演唱他的声乐套曲《旅行者之歌》中的歌曲,马勒深为她天衣无缝的最弱音圆滑唱以及歌声中表现出的"无与比拟的轻柔"所着迷。她具有过人的姿色,因此两人随即生出的一段情,也并不令人意外,不过这段情为时不久即告结束。马勒这次爱惜羽毛得多,因为他不想再惹出一件闹得满城风雨的绯闻。

马勒并不讳言他对于具有杰出音乐才华的美丽女性相当缺乏抵抗力,不过就算是再漂亮的女人,也不能对他心目中至高无上的音乐艺术有一点亵渎:

如果我所欣赏的女性唱走了音或一个乐句不对,我对她的好感霎时就消失无踪,甚至会转成了憎恨。

这大概就是马勒与异性关系的一个关键所在。马勒的诸多所谓"韵事",实则大概出于精神性灵的因素远大于肉体方面的吸引力。音乐是赢得他的感情或是迷恋的不二法门。

维也纳歌剧院原有的老班底中,并不是人人都对马勒引人争议的新作风避之唯恐不及。也有一些人,如男中音提奥多·莱希曼,他以演唱《纽伦堡名歌手》中的汉

斯·萨克斯以及《尼伯龙根的指环》四部剧中的华坦著称，这些人到头来终能有慧眼识英雄的雅量。莱希曼最初私底下称马勒为“犹太猴子”，因为马勒排演时不时会在指挥台和舞台之间跳上跃下，指点歌手的走步或演技。然而莱希曼后来在日记中写道：“这小个子男人所发散出的精神催动力着实惊人。他激发你做出前所未有的表现。”

而在新加入的生力军中，许多人都将在马勒一丝不苟的调教下闯出一片天地。例如男高音艾利克·施密德斯和里欧·史力沙克，都是乐迷至今津津乐道的人物。施密德斯的癖好是上酒馆，而若到了排演时间他还赖着不走，经常就会有怒气冲冲的马勒出现，亲自押他到剧院，任凭他再怎么抗议，他对要唱的角色多么滚瓜烂熟也是无效。然而施密德斯对马勒的评价没有半点保留：

他是歌手可以完全信任的一位舞台监督和指挥。他指挥的时候我并不会看着他，但你感觉到他在指挥，就让你有绝不会出差错的安全感。马勒的标准十分严苛，……所以他的称赞更是受用。

而里欧·史力沙克呢，人人都说他是宴会场合的灵魂人物。他体格魁梧，一副顶尖的英雄男高音歌喉，从莫扎特一路唱到瓦格纳，歌路极为宽广。他流传下来的许多轶事趣闻中，有个故事最是脍炙人口。据称一次他担纲演出《罗恩格林》，罗恩格林最后要坐上天鹅船离去，不

料舞台人员还没等他踏上去就把船先拉走。这时只见他一脸无奈，压低了嗓子嘟囔着："下班天鹅船什么时候开？"

马勒在维也纳任内的诸多革新措施中，大概要以他所引进歌剧的视觉呈现方式以及戏剧制作概念对后世的影响最为深远。皇家歌剧院就其所能提供的种种舞台硬件设施而言，条件之佳可谓无出其右者，但却因人们固步自封的心理，一直没有真正派上用场。马勒上台之后可无法坐视这种情况，他不管一些死硬派的百般不情愿，自始就把话讲得很明白："现有的道具和服装全给我滚蛋！"

马勒先把剧院硬件结构作了一些必要的调整，以利改革。管弦乐池放低，以解决读谱灯光影响到演出的问题；为方便排练时的协调，装置了与后台联络的电话；演出时新增了亮灯指示系统，让马勒知道什么时候可以启幕，以防幕间换景的道具工作人员来不及退场的混乱情况发生。这些早已是今天的剧院视为理所当然的一些必要措施，但在当时的维也纳及其他气派豪华的歌剧院，这些可是新鲜的玩意儿。



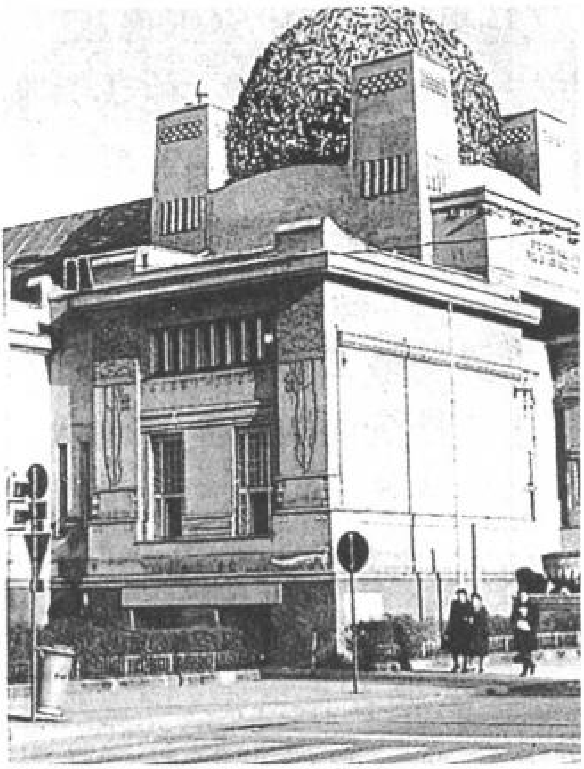
阿尔弗雷德·罗勒

主要和马勒在皇家歌剧院推动革新并肩作战的一个坚强战友是阿尔弗雷德·罗



维也纳“分离”艺术团体的成员摄于1902年他们第十四次画展举行前

勒(Alfred Roller)。罗勒是舞台设计师,他和马勒未来的妻子爱尔玛·玛丽亚·辛德勒一家人很熟,他也是成立未久的反对旧建制势力的艺术团体——“分离”的一名主要成员,这个团体不满保守人士的墨守传统,以求新求变的精神为艺坛注入新动力。像画家古斯塔夫·克林姆、艾冈·希勒、奥斯卡·柯科希卡(Oscar Kokoschka)、卡尔·莫尔(Carl Moll,爱尔玛·辛德勒的继父)、科洛·莫瑟(Kolo Moser)、艾米尔·欧立克(Emil Orlik,曾为马勒作像),雕塑家马克斯·克林格(Max Klinger),建筑师奥托·瓦格纳(Otto Wagner)以及阿道夫·洛斯(Adolf Loos),都是这个团体赫赫有名的成员。不消说马勒本能



由约瑟夫·马利亚·奥布里希设计的维也纳“分离”展览会馆，1898 年启用

的受到他们激进理念的吸引，他们代表了维也纳乃至整个欧洲的视觉艺术的复兴潮流，而马勒当然有识英雄的慧眼，他很快就看出这股“伟大的维也纳设计复兴风潮”,而歌剧艺术可以在其中扮演重要的角色。

“分离”的众多旗手的大胆创新风格没多久就开始进入到人们生活的各个领域。不仅是美术创作，服饰、家具、建筑等实际生活的各层面，都受到了“新艺术”(Art Nouveau)风格的席卷。到 1902 年“分离”在维也纳举行的划时代的第一次艺术展览时，这股崭新的艺术思潮早已汹涌澎湃，其势沛然不可御。

马勒和罗勒是在友人所举行的一次宴会上结识的。他们没聊几句，罗勒就开始有感而发地谈起瓦格纳的《特里斯坦与伊索尔德》是如何伟大，而这出乐剧又受到皇家歌剧院毫无生气的舞台制作何等的扼杀。这番话题当然马上引起了马勒的共鸣，事实上他早就打算要以这部乐剧的新制作，一举让剧院既有的那种粗糙可笑的“写实”

舞台制作风格成为历史。以《特里斯坦与伊索尔德》这部乐剧高度凝聚的情感张力与丰富的心理层次，他认为唯有非具象的表现主义式的视觉效果才能与音乐契合为一，他在布达佩斯期间曾经成功地把这种表现手法搬上舞台，而罗勒对此看法深表赞同。

向来当机立断的马勒，要罗勒第二天就到歌剧院来进一步面商，罗勒向马勒详述了排演此剧的全新计划。经过一番深入的意见交换，马勒欣然发现两人许多想法都不谋而合，而罗勒所表现出的无比热忱与创造力，也处处证明他正是马勒所需要的人选。罗勒因此获得了他生平第一个舞台设计的工作，而他的处女作就是《特里斯坦与伊索尔德》。这样一个超重量级的挑战是马勒的一步险棋，但他从来不惧于任用新秀，而现在更是他一圆梦想的千载难逢好时机。音乐史上一段成就斐然的剧场合作关系就此正式展开。

为纪念瓦格纳逝世20周年而演出的《特里斯坦与伊索尔德》于1903年2月21日在维也纳上演，这也是维也纳的爱乐大众首次得见该剧未经删节的完整面貌。这次演出有如在乐界投下一颗炸弹，有些人承受不起其所带来的巨大震撼，但对其他人而言，却是从感官到心灵都受到一场彻底的洗礼。且来看看一些保守的乐评对此剧全新的抽象视觉效果有何高见：

对那些因为门票销售一空、不得其门而入的好奇人士，我们可以透露第一幕是橘黄色，第二幕淡紫色，第三

幕灰白色。“分离”的同道盟友看到特里斯坦和伊索尔德在光怪陆离的印象主义式布景中徘徊浪游，必然是心花怒放。只是有件事得要开门见山地说清楚：虽然有那许多明显下了一番工夫的艺术设计，比如施密德斯先生的新鼻子，但瓦格纳的精神可以说荡然无存……

罗勒的座右铭是“创造空间感而非平面图景”。他利用灯光与布景的有机互动，力求表现出一种质朴有力的光影效果，目的在于激发观众的想像空间，而非硬将其定于一尊。

至于马勒指挥棒下的音乐，艾尔温·史坦因（Erwin Stein）形容这场《特里斯坦与伊索尔德》是“狂烈到接近巧夺天工的地步，……无止尽的憧憬渴慕、白热化的激情、痛彻心扉的苦难，……高潮处简直是地坼天崩。”

特里斯坦由艾利克·施密德斯担纲，伊索尔德则是由安娜·冯·密登伯格饰演。几乎所有人都异口同声表示，她的演唱将此一角色的悲剧性发挥无遗，这甚至可以说是她毕生最具代表性的一次演出。

罗勒如今荣任常驻维也纳的舞台设计师，他与马勒具备同样的信念，即他们是要引导而非屈从于大众的品味，两人为期数年的合作关系，推出了不少广招争议但也是脍炙人口的歌剧制作：一次尽除无谓浮夸，转而探讨剧中哲学意涵的《尼伯龙根的指环》四部剧连演；1904 年贝多芬的《费岱里奥》传奇演出，密登伯格所唱的莱奥诺拉传颂一时；格鲁克的《伊菲姬尼在奥利德》（Iphigenie en

Aulide)，马勒自己对这次合作的成果最表满意；一次格局宏阔、神妙无比的《自由射手》的制作；流传乐史的1905年《唐·乔凡尼》的演出，罗勒革命性的道具创新在此剧首度面世，这是一种可动式铁塔状结构的装置，一般是左右两个置于舞台上，视场景所需而作各种机动变换，从此幕间换景可以快速而有效的达成，舞台设计进入了一个新纪元。

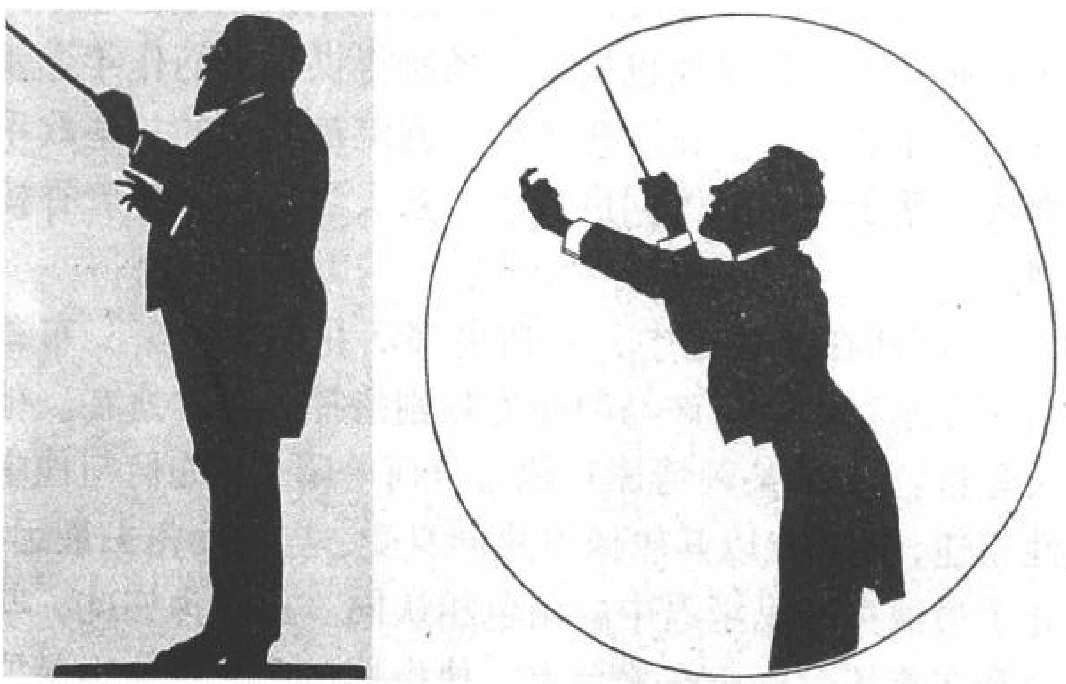
马勒和罗勒的合作为歌剧演出呈现方式注入了新的血液，而对他们这段时期的辉煌成就所作的一段最佳评估文字，出现在1905年2月25日的《新自由报》上。这篇乐评针对的是他们别开生面的全新制作——瓦格纳《尼伯龙根的指环》四部剧的第一部《莱茵的黄金》，执笔人是朱利乌斯·康戈尔德(Julius Korngold)，他是继爱德华·汉斯利克之后维也纳的首席乐评健笔，也是马勒最热烈的拥护者之一。他写道：

然而这一新制作中最美丽的故事，是由灯光来诉说。灯光让众神沐浴在辉煌与宁谧之中，也让他们笼罩在昏沉的夜雾中。舞台上的动作好像凝结成一系列静止的图像，然而又以灯光的神奇幻化，赋予至为真实的内在变化，……舞台与音乐间的最终细腻结合呼应，在马勒手中宣告确立。他让管弦乐团有了光。《莱茵的黄金》中重要性在于情感表达之上的音乐要素，在此完全与舞台上的逼真景致结合为一。

马勒在他皇家歌剧院引领时代风骚的十年任期中，指挥了超过 1000 场的演出，其中四分之一是瓦格纳，其他常被演出的作曲家包括莫扎特、贝多芬、普契尼、斯美塔纳、马斯奈 (J. Massenet)、柴可夫斯基、里夏德·施特劳斯、夏邦提埃 (G. Charpentier)、格鲁克、费茨纳 (H. Pfitzner)、焦尔达诺(U. Giordano)、韦伯等。他相当喜爱柴可夫斯基的《黑桃皇后》，当然还有《欧根·奥涅金》，而他最后完成的独幕歌剧《伊奥兰特》(Iolanta)也由马勒作首演。斯美塔纳的《达利波》是马勒发掘的另一作品，普契尼的《波希米亚人》、焦尔达诺的《费多拉》(Fedora)、夏邦提埃的《路易丝》(Louise) 以及奥芬巴赫的《霍夫曼故事》，也都经由他的指挥棒才奠定其应有的地位。他也没有忽略轻歌剧，约翰·施特劳斯的《蝙蝠》(Die Fledermaus) 就为他相当喜爱，他在维也纳共指挥演出此剧 89 次，而在新年前夕他也指挥一场所得供乐手们作年金基金的新年音乐会。在这些场合，剧院最知名的一些歌手都放下架子与合唱团同声欢唱，众人酒杯中都盛着香槟酒。

“他活在一切之中，一切也都活在他之中。”布鲁诺·瓦尔特一语道破马勒作为歌剧指挥的天才所在。他又写道：“不论某种情愫对他而言何等陌生，如何与他本性相违，他都能以其想像力感同身受，与个性相去最远、处于最匪夷所思境遇中的角色相认同。正因为如此，马勒身在指挥台而心在舞台上，他指挥或者说点化出与剧情相契合的音乐。”

换作别人必然会以失败收场，但是马勒却能成功。他在外界重重的阻力与作梗之下，依然巍然挺立而不受任何人摆布。蒙台努沃亲王对他称赏有加，而爱乐大众以及不存先入之见的乐评家，也都不再抗拒他的指挥魔棒，不论他们对他稍嫌离经叛道的诠释是否能全盘接纳。当然，有些人是无论如何也无法适应马勒演奏中天马行空的即兴特质与咄咄逼人的戏剧力量，不论是他的歌剧或音乐会演出。李希特所承袭的传统一派所谓“名门正派”的指挥风格，长久以来已经深入人心。事实上，在马勒到来之前不久，还曾有指挥家提议改变管弦乐团乐池中的对应位置，也就是把指挥台往前挪，变成乐团是在指挥的身后，这样一来指挥当然可以和舞台上的歌手作更紧密的配合，只是同时却和乐团不再有面对面的机



李希特与马勒互成鲜明对照的剪影

会。我们可以想见这种本末倒置的做法，对习惯于以眼神向乐团下达最微妙指示的马勒，是多么匪夷所思的一件事。

马勒在维也纳各项要职加身，也就意味着他原已珍贵的作曲时间又一再被剥夺，于是 1897 年和 1898 年这两年，成为他创作上歉收的年份。即使马勒有过人的精力与卓绝的意志，他到底也是血肉之躯，不可能在如此重的工作压力下，还能样样兼得。他告诉贾丝汀娜和娜塔莉·鲍尔—列希纳："我的副业反而成了我的主要工作。我再也找不出时间和机会来从事上帝所赋予我的崇高使命。……我发现我所受到的前呼后拥实在叫我受不了，人们是如何地称赏讨好于我！我实在想告诉他们，我一点都不觉得这有些什么了不起，我只是想做好本职工作！"只是马勒尽管抱怨，他却自始至终都拒绝将分内的职责分摊出去，因为他对任何事情力求完美的态度，不容他让任何层面脱出他的掌控之外。要想把一件事做到令自己完全满意，当然是求人不如求己。

马勒到维也纳一年之后，音乐之都的另一重要音乐组织——名闻遐迩的维也纳爱乐管弦乐团，也成为了他的禁脔。汉斯·李希特请辞了乐团的音乐总监一职，前往英国接掌哈勒的伦敦交响管弦乐团，他是以健康理由求去，但显然多少也是存有退位让贤之意，因为任谁都看得出维也纳已是一山难容二虎。只是对马勒来说，这并不意味着愉快的未来。

创立于 1842 年的维也纳爱乐乐团，以两种面貌维持

着乐团的运作。一方面它是皇家歌剧院的常驻乐团，必须接受剧院音乐总监的号令驱使，但在剧院之外它完全自治,每个乐团成员都是股东,以民主的方式对乐团的行政、财务等各种事务享有发言投票权,从内部选举出自治委员会，连音乐总监也是由乐团投票同意后任命。这也就是说维也纳爱乐乐团并不是说非要聘请马勒为他们的音乐总监不可，而事实上以马勒在歌剧院这一年来所引发的争议和风波来看，乐团此一决定多少令人感到不解。在指挥风格上他和李希特可说是两极，李希特将乐团锤炼至当世难以匹敌的炉火纯青境界，而他所遵循的是一丝不苟的正统指挥原则。维也纳爱乐乐团任凭这样一位名满天下的指挥大师求去,也许显得有些奇怪,而且再明显不过的一件事是，马勒和他这位前辈所走的是完全不同的路子。两人的不同从他们在指挥台上的风姿即可一目了然，一如乐评家马克斯·卡尔贝克 (Max Kalbeck)所写的：

过去是巍然不动、如山矗立在乐团前面的一位壮硕高大的金髯绅士,如今换成了一位瘦削躁动的人物,动作至为灵活地在指挥台上手舞足蹈。

马勒的指挥风格在他的晚年趋于醇熟内敛，但在维也纳的早期，他在指挥台上的动作可说是奋不顾身地投入。马克斯·格拉夫 (Max Graf) 在《音乐之都的传奇》(Legend of a Musical City)一书中写道：

当剧院灯光暗下，棱角分明而面容苍白、仿佛超然物外的这个瘦小身形，三步并两步地直奔上指挥台。他在维也纳头几年的指挥风姿，着实引人注目。他的指挥棒会突然向前急射，有如毒蛇吐信；他的右手仿佛将音乐从管弦乐团拉出，……他鹰隼般的锐利目光所落之处，就连坐得远远的乐手也会心惊胆战。他会眼睛看着一边，同时棒子指向另一边下达指示，……有时他像是挨了一口虫咬般从指挥座椅上直跳起来。马勒无时不在散发光热，有如一道熊熊燃烧的火焰。

马勒指挥维也纳爱乐乐团的首场音乐会演出是在1898年11月6日。演出曲目包括贝多芬的《科里奥兰》序曲、莫扎特的第四十交响曲以及贝多芬的第三《英雄》交响曲，而马勒安排这套曲目有其相当的用意。李希特在众人的惋惜声中，以贝多芬的第三交响曲作为他告别音乐会的压轴曲目，因此马勒以此曲作为见面礼，一方面有薪火相承之意，但同时也在宣示一个崭新的音乐世纪的到来。

新指挥现身之时，全场一片鸦雀无声，就连气势迫人、冲力万钧的《科里奥兰》序曲过后，也只有稀稀疏疏的掌声。马勒对莫扎特的G小调交响曲第一乐章的诠释……让听众开始表现得热烈起来，接着是动人流畅的行板乐章，其细腻有致的乐韵起伏，让最心存怀疑的人士也为之所征服，听众席第一次响起了由衷而发的掌



维也纳爱乐管弦乐团

声。……音乐会最为成功的一个高潮，是《英雄》的第一乐章。马勒精彩万分的指挥以及爱乐乐团神乎其技的演奏，效果是爆炸性的，听众的喝彩与掌声轰然雷动。

这是乐评家提奥多·海尔姆(Theodor Helm)对马勒首场演出的描述，由此可以见到维也纳的爱乐大众再一次的将既往成见抛诸脑后，敞开心胸接受了这种新一代的戏剧性诠释风格。乐评家们可想而知，仍然保持着比较保留的态度，但至少他们也无法否认，马勒酣畅淋漓的诠释展现了前所未闻的表现幅度与戏剧张力。就连保守的乐评界代表人物的爱德华·汉斯利克，对这场演出都给予了“好的开始是成功的一半”的评语，这可以说是相当不错的一个开始。

可惜的是，马勒和维也纳爱乐乐团从未能建立起真正水乳交融的合作关系。乐团成员对于这位新的首席指

挥，彼此间可以说一直只是相敬如冰，李希特所曾受到的敬爱，从未曾转移到马勒身上。令人费解的是，李希特和马勒一样都是要求极苛的指挥，李希特的女儿就曾形容父亲的作风是“暴君”式的，但也许是李希特的乐坛宗匠地位震慑住了乐团，人人对他所说的话都恪守奉行，莫敢违抗。当然李希特的年高德昭是原因之一，他蓄留的满颊美髯就更使他望之俨然，不可侵犯，但更为关键的是，他不像马勒是犹太人。马勒所下的任何命令，动辄都被视为是妄自尊大的表现，而他出了名的为了追求音色、乐句或声部平衡而水磨乐团的功夫，只是更增加乐团对他的抗拒之心。一次排练时，他对乐团所奏的贝多芬第五交响曲开头几个小节一直不满意，反复不知多少次后，几个团员再也忍耐不住，愤而站起身来，收拾乐器准备要走。这时马勒恼怒的声音响起：“各位！且把你们的怒气留到演出之时，这样我们至少就可以把这个开头恰如其分地表现出来！”

除了相处上的不愉快，维也纳爱乐乐团也从来未曾完全的服膺于马勒所欲加诸他们的风格上的大幅度改变。如果置身此一微妙局面的马勒一开始能谨慎行事，循循善诱地一步步争取团员们的认同，也许事情还有转折的余地。然而马勒就是马勒，他一到任就摆明了斩钉截铁的立场，别的还可以商量，音乐一事上只能听他的，没有二话好说。他在职务岗位上总是认定对的就要去做，只是他这种虽千万人吾独往矣的作风，在众多反犹情绪炽烈的报刊眼中，显得分外刺目。在这种环境下马勒

要想有一番作为，其困难可想而知。

并不令人意外的是，这一期间马勒引来最多攻讦谩骂的一项作为，是他在着手改动传统认为神圣不可侵犯的一些经典乐作。举例而言，他对若干贝多芬交响曲管弦配器手法的更动，就引来纯粹主义的乐评界大哗，就连公众舆论也认为不可，到处只闻一片“野蛮”、“渎圣”、“离经叛道”的指责声。马勒在群情激愤之际被扣上一顶又一顶的大帽子，绝少有人在所谓尊重原作的呼声中，以清明的理性去思考马勒这样做的动机。事实是自海顿以降，交响管弦乐团的规模扩充了三倍有余，像柏辽兹动用的弦乐部规模，就必须相应地加强木管部的配置以求取音响的平衡。以马勒这样一位耳朵至为灵敏的配器圣手，他心中所存的实则只是个音响清晰与平衡的问题。贝多芬在世时，若已有精巧的活栓小号问世，他当会毫不迟疑的将之取用在乐曲中，所以马勒用它来为第九交响曲的部分合唱乐段作丰润。同样的道理，以后世所习惯于运用的大为扩充的弦乐部阵容，贝多芬无疑会相对的强化其木管部的声响，而这就是马勒在第五、第七以及第九交响曲中所作的改变。

所以，我们若要对这个公案作公平之论，首先就必须记得，马勒所作的更修，实则都只是在现代管弦乐团的扩大与乐器的改良造成原来的声部调配失衡时，才依照既有的器乐线条酌情作补强撑持。其实，他对别人的作品极为尊重，从未曾试图去改变一首乐曲的和声或旋律要素。我们可以说他是视人犹己，因为他一向都表明，他身

后如果管弦乐团的继续演进造成了他的乐曲声部平衡不够清晰,或者是为了顺应一个演出场地的特别音响空间,他都欢迎指挥家在配器上作必要的改变。

继贝多芬的交响曲之后，马勒后来以同样手法对舒曼的交响曲作了更大幅度的编订，同时早在他所指挥的第五场维也纳爱乐乐团的音乐会中，就以整个弦乐部的规模演奏了贝多芬的 F 小调弦乐四重奏（Op. 95)。马勒就是有这种明知山有虎,偏向虎山行的过人胆识。

1900 年 2 月 18 日，他为每年一度的收入移作爱乐福利基金的尼可莱音乐会，选择了贝多芬的第九交响曲作为压轴曲目。这场演出是他至此所获得的最大成功,听众叫好之声欲罢不能,而由于狂热者太多,不得不临时决定加演一场以飨爱乐听众。然而他所用的不仅是瓦格纳的改定版乐谱,还加上了他自己的一些修润,另外更别提他时为人诟病的弹性速度的频繁运用，这些因素合在一起，乐评界不消说为之哗然。就连过去对他还算褒多于贬的一些乐评人，这次都俨然一副是可忍孰不可忍的姿态,其中一人写道:“马勒应该直截了当地相信贝多芬,而不是试图以他自己的方式去理解贝多芬。”似乎很少人认识到,马勒对贝多芬背离传统的诠释方式,正是出于他自视责无旁贷的坚定信念,而不是一时兴起、随意所为的举动。列支敦士登亲王(Prince Liechtenstein)出席了第一场演出,后来在一个场合有人听到他对马勒说:“很美的演奏,马勒先生,实在精彩极了,而且多么的成功!只是呢，有些地方的速度和我听过的不太一样!”马勒冷冷的

回答道:“哦!真的?这就是说殿下您听过这乐曲?”

第二场演出订在2月22日举行,这时马勒感到有必要对前一场演出所招致的乐评界的猛烈炮火作一回应,就算是此举将让双方的对立嫌隙进一步扩大也在所不惜。马勒不仅受到报刊乐评的攻伐,甚至还收到匿名人士的来信谩骂,他对此采取了毫不退缩的应战姿态,在演出前派人在音乐厅入口处散发内容如下的小册子:

近来若干形诸文字的言论意见,混淆大众视听,使之误以为贝多芬的作品特别是第九交响曲,在若干细节上遭到了任意的变动修改。因此在这里稍作一番解释以澄清事实,应属有其必要。

在贝多芬耳朵全聋之前,他业已失去了与现实世界,亦即物理声音世界的细腻联系,这种联系对一个作曲家是不可或缺的。而以贝多芬与日俱增的构思创作能力,驱使他在失聪的同时还要去开发全新的表现方式,以及前所未闻的有力的管弦乐技法,这是众所共知之事;而我们也都知道,那时铜管乐器的构造,有时无法奏出旋律素材上所需要的一些序列音。铜管乐器后来的演进,正是为了改良这一缺点,如今若不加以运用,以求贝多芬作品之演奏能臻于至善至美之境,是背道而驰的作法。

里夏德·瓦格纳终其一生,都致力以言行来振衰起敝,让贝多芬作品的演出免受人们的糟蹋与草率对待。他在《论贝多芬第九交响曲的演奏》一文中(全集第九册),就指出了应以何种方式演出这部交响曲,使之尽可

能符合作曲家的创作本意。晚近指挥界都唯瓦格纳的创见是从,今天这场音乐会的指挥者亦不例外,他以切身的经验而益坚其不移之信念,同时在基本上并未逾越瓦格纳所立下之规范。

贝多芬的作品当然不容人加以重写、更动或“修订”。约定俗成的弦乐部的扩充,使木管乐器的增加成为必要,这些木管纯粹是为强化响度,绝未对贝多芬的作品有什么新的发挥。不论是就这一点,或是其他有关此曲诠释的整体或细部的任何方面,只要参照一下原谱(愈详尽的愈好),就可以知道指挥者不但未曾将一己的意图强加于作品之上(但也没有被任何的“传统”引入歧途),而且更极力要完全恪遵贝多芬的指示,就连看似最无关宏旨的细节也不放过,目的就在于让巨匠的本意不致在演出时有丝毫牺牲,或是在夹缠不清的声响中淹没。

尽管有这些风风雨雨,他的每场演出照样吸引满场的爱乐大众,即使是一再加演与特别推出的周日午场演出,都似乎满足不了大众殷切的需求。在公认的经典曲目之外,他向维也纳大众推出他心爱的布鲁克纳第四、第五以及第六交响曲,这是第六交响曲首次以四乐章完整面目示人,虽说这些演出依当时惯例有不同程度的删削。当然他也少不了演出自己的作品,如第一、第二以及第四交响曲。

1901年开始得相当顺利。2月17日,马勒弱冠之年的“含辛茹苦的结晶”——《悲叹之歌》,终于在维也纳作

了迟来许久的首演，不出所料爱乐大众，对之反应热烈，而乐评界又是一片讥嘲之声。然而在2月24日，马勒指挥完莫扎特《魔笛》的一百周年纪念演出之后，他的痔疮旧疾复发，而这次出血情况之严重几乎要了他的命。他很久以来沉重的职务负担，剥夺的不止是他创作的时间。他无暇照料自己的身体，终于让他的健康开始付出代价，这对一心投注于工作的他不啻是适时的警钟，另外也为他与维也纳爱乐乐团风雨不断的合作关系提供了一条出路。

马勒在濒临亚得里亚海的阿巴齐亚养病，而在他病假期间，这次乐季余下的两场音乐会由前维也纳音乐院院长之子约瑟夫·海默斯伯格(Joseph Hellmesberger)以及马勒的助理指挥弗朗茨·夏尔克（Franz Schalk）上阵顶替。结果乐评界对这两人极尽溢美之辞，宣称这两场音乐会，乃是李希特交出指挥棒以来维也纳所听到的最佳演出。乐评一面倒颂扬的两场演出所依循的中正平和、稳扎稳打的“古典传统”，诸如“美好的旧有音乐气质，不矫饰，不造作”之类的赞语，充斥于主流论坛上。一家报纸更强调，海默斯伯格的“欠缺个人特质”，相对于令人怀念的稳健踏实乐风的重现，只是一个小小的代价。两个只是中等资质的指挥，却被人别有弦外之音地吹捧上了天，马勒心中的感受可想而知。

医生忠告要他减少工作量，而马勒其实早已有意不再寻求连选为维也纳爱乐乐团的指挥。双方的嫌隙已扩大到难以弥合的地步，他了解到在乐团成员对他无法全

然心服口服(这一点连李希特都没能做到)的情况下，继续下去也是无益。他的设想是，减少他与乐团的合作机会，也许到头来终能让乐团了解到他的理想坚持所在，而且更重要的一个理由是，他再次领悟到自己的生命有限，时间已变得愈来愈珍贵。

1899 年夏天，马勒为着手他第四交响曲的创作，前往旧奥斯湖 (Alt-Aussee) 湖畔一个以温泉知名的度假地暂避尘嚣。只是这里不是个理想的处所，因为这里的温泉浴吸引了来往如织的度假客，其中许多人都认得他，而当地又有一个娱乐游客的乐队，让最需要平静的他不胜其扰。此外天公相当不作美，气候持续的寒凉，他所租赁的度假小屋又没有适当的取暖设施，使得想要在身心上休养生息的他，反倒受了不少的罪。种种因素造成他第四交响曲的创作迟滞不前，逼得他必须另觅出路。

不到 8 月，物色新的夏居的行动匆忙地展开，先是贾丝汀娜和娜塔莉·鲍尔—列希纳两人去多方探询，继而安娜·冯·密登伯格也前来相助一臂之力。由于她是在濒临沃特湖 (Worthersee) 的小省份麦尔尼格 (Maiernigg) 长大，她认为这里正符合马勒的需要。她把大伙儿带到了麦尔尼格，马勒本人稍后也亲自来查看，不过他们一时间仍找不到适当的一个处所，一直到他们几乎要放弃时，才在沃特湖畔的一角找到一个隐蔽的理想所在。这里依林傍水，参天古木和清澈湖水相映成趣，而密登伯格又找来了一名年轻的建筑师阿尔弗雷德·托伊尔 (Alfred Theuer)，他说他有办法在短时间内以颇为低廉的费用兴

建一座度假小屋。次年，也就是 1900 年，马勒抵达新居的第一天踏上阳台，放眼望去，不禁赞叹道："实在太美了，人实在不应该如此的享受。"恼人的环境问题既已解决，马勒也就灵感勃发如有神助，第四交响曲的创作可以说是水到渠成。

第四交响曲的情形与前两首交响曲类似，都取用了《青年的魔角之歌》中的一首歌曲，作为整首交响曲的一个情感凝聚的中心。这次马勒所选用的是《天堂生活》一曲，此曲是他最早想用作为第三交响曲的第七乐章，但现在成了他第四交响曲的终乐章。

马勒显然是对这首描述孩童心目中天堂景象的诗歌甚为着迷，因此干脆将之从第三交响曲中独立出来，以天真的眼光来看世界，完成一整部交响曲。当时乐坛上兴起了新古典主义的潮流，马勒多少受其影响，将他惯用的庞大管弦乐团也化约到一如室内乐一般的澄澈。此曲中没有长号或低音号，采用三管编制，是他所有交响曲中配器最为经济的。

一般经常把第四号形容为马勒交响曲中最乐天、最无忧无虑的一首，这大概是因为它长度上较短，整体上旋律也更易入耳。但这只是一个浮面的印象，事实上此曲一点也不"无忧无虑"，曲中乍听之下清丽明澈的悠畅气息，实则掩蔽着无边无际的深沉阴影。不难瞥见的是，在看似天真无邪的田园世界之中，有着如英国音乐学家、专精马勒研究的戴瑞克・库克（Deryck Cooke）所形容的"显现于薄幔后的飘移黑影，它并不会让人怵目惊心，但

就像出现在童话书插画中的吓人怪物一样”。

第四交响曲在1900年8月5日竣稿,这让马勒得有余裕着手他次年将展开的第五交响曲的准备工作。1901年可说是马勒创作成果最丰的一个夏季,除了全新风格的第五交响曲的展开,他还谱写了七首歌曲,并将之配上管弦乐,它们是声乐套曲《青年的魔角之歌》中的《少年鼓手》(Der Tamboursg'sell),以及取自浪漫派德国诗人弗里德里希·吕克特(Friedrich Rückert)诗篇的六首歌,其中包括《亡儿之歌》(Kindertotenlieder)中的三首,另三首中包括了《我已成为这个世界的陌生人》(Ich Bin der Welt Abhanden Gekommen)这首歌,此曲被许多人视为马勒歌曲创作中感怀最深的一首心曲,空灵曲韵中飘散的哀而不怨的情思,令人怅然,难以自已。马勒认为此曲写出了自己寓形人世最深切的孤独感,而这份感觉非言语所能形容,就如他后来所写道:“这感觉充塞胸臆,直叫人不吐不快,但一到了舌尖就不能再进半寸。”马勒的歌曲创作在这一时期臻于巅峰,而这些歌曲的内容多是在遣其愁思悲怀。关于《亡儿之歌》,马勒写道:“写这些歌让我心为之悲痛,它们实在太悲伤了,我为有一天要听到这些歌的世人感到难过。”

第五交响曲标志着一般所称的马勒“中期创作”的开始,这主要包括三首纯器乐的交响曲,其性格大有别于前四首交响曲的童话幻想与民谣特质,也不再有着什么显而易辨的“提纲”,而且歌曲的成份也大为降低。这里所呈现出的是一片新的天地,管弦乐色调转暗,变得更为咄

咄逼人，而乐曲结构上也益发凝聚而统合。我们可以感觉到马勒仿佛奋不顾身的要与这个人世一搏，不再沉溺于既往青春岁月的纯真天地之中。

第五交响曲可以说是横跨于两个极端，开头是一段肃杀凌厉的葬礼进行曲，终乐章则是阻遏不住的雀跃欢快，由无边黑暗过渡到光明胜境的这其间，主要由一个长大的诙谐曲乐章作为分水岭，而居中的这个乐章可说是冶万象于一炉，情绪上瞬息万变，又如同海市蜃楼般神秘而捉摸不定。

马勒在1901年夏天完成这个诙谐曲在内的两个乐章，它在马勒全部创作中堪称是一绝，他自己在当时写道："这乐章交织之紧密，没有一个质素不经一番冶炼与转变。每一个音符都生机勃勃，一切都如同狂卷于漩涡之中，又如同彗星的长尾扫过，……我知道它少不了要惹上一些麻烦！未来50年间的指挥家会把它奏得太快，结果是不知所云；而一般大众——哦，天哪，他们对于这团不断创出新天地的混沌骚乱，又要作何观感？……他们对这太古之乐，这汹涌翻腾、惊涛骇浪的音响之海，将要何言以对？"

1901年余下的几个月，马勒同样是春风得意。9月，他的追随者兼至交好友布鲁诺·瓦尔特，以24岁之龄成为他在歌剧院的助理指挥。到11月25日，第四交响曲在众人期待中于慕尼黑首演。马勒此际在维也纳的声望与人气达于鼎盛。瓦尔特回忆道，出租车司机看到他时甚至会高喊"马勒万岁"。就连马勒的敌人也无可奈何，只



交谈中的马勒与布鲁诺·瓦尔特

能按下性子伺机而动。

在分配曲目一事上，马勒对瓦尔特可以说十分的慷慨，这一方面无疑是由于他早年受过人家对他极尽冷落的待遇，另一方面则是他对瓦尔特的才具有着无比的信心。但是，瓦尔特的年轻历浅，加上他是犹太人这个事

实，很容易就成为人家攻击的箭靶，而他又是马勒保荐的熟识好友，这更是成了有心人的话柄。一开始他无可避免被人贴上了只会追随马勒的标签，而厌憎马勒的反犹太人士，也经常借由批斗他来达成打击马勒的目的。但在马勒的翼护提拔下，瓦尔特的步履日益稳健，终而成为后世所知的一代指挥大师，其平易近人的谦谦君子风范与温润醇厚的指挥风格，深为许多乐迷所怀念，同时他更是马勒作品的最佳代言人，马勒过世后遗下的第九交响曲以及《大地之歌》(Das Lied von der Erde)，都是由他指挥作世界首演的。

1901 年对马勒最重要的一件事，当然还是要属 11 月 7 日在他新结识的友人祖克兰家中所参加的一次晚宴。这一晚在名流贵客中，马勒第一次得遇一位芳龄 22 岁的窈窕佳人，也就是爱尔玛·玛丽亚·辛德勒。她父亲是 1892 年过世的风景画家艾米尔·辛德勒，母亲在守寡五年后改嫁卡尔·莫尔，他是“分离”艺术团体的创始成员之一。

他俩的初识还颇有点不打不相识的味道。晚宴进行到某个时刻，众人的话题不知怎的扯到了亚历山大·冯·柴姆林斯基(Alexander von Zemlinsky)交给马勒过目的一出芭蕾舞剧的乐稿，其时爱尔玛正随柴姆林斯基学作曲。马勒对这出芭蕾舞剧显然没什么好印象，随口就将之斥为一文不值的作品，舞剧情节上更是荒诞不经。这时爱尔玛打抱不平地发了言，她义正辞严地斥责马勒首先就有失礼数，因为他把这乐稿积压了快一年都不作



亚历山大·冯·柴姆林斯基

任何回音，至于舞剧剧情这一点，维也纳的舞剧中情节比这一部更荒诞的就不知凡几，她倒要听听总监大人对这又有何高见。

这一番心直口快的反驳，自然是让性情中人的马勒不由得不点头。爱尔玛后来回忆说，他一脸的微笑，向她伸出手来表示求和，并向她承诺第二天就会请柴姆林斯基到歌剧院面谈。这时聚谈的一伙宾客逐渐散去，留下她和马勒两人，她只觉得似乎远离人世，“天地之间，只存你我”。他问到了她学作曲的情况，希望很快可以看看她的一些作品。他又进一步向她和她的家人提出邀约，请他们第二天上午到歌剧院来欣赏《霍夫曼故事》的彩排。最后他希望能有荣幸步行送她回家，但她以时候已晚为由婉拒，就这样他向她暂道了再见，而爱苗已经悄悄滋长。



爱尔玛·玛丽亚·辛德勒 1901 年与马勒相遇时的丰姿

8

维也纳后期

他长久以来呼风唤雨，众人莫不臣服，以致他茕然独立，感到高处不胜寒。

——爱尔玛·马勒

你必须了解，我最受不了的就是女人邋里邋遢地钗横鬓乱，仪容不端。我还必须承认我作曲时极需要孤独，我身为创作艺术家，对这一点要求无条件的配合。我的妻子必须同意我和她分房而居，彼此的寝室可能隔上几个房间，我自己有一个出入的房门。她必须同意只能在若干事先订好的时间中和我在一起，在这些时候我希望见到她梳理停当、衣着光鲜。最后一点，如果我有时候不想见到她，她不应该生气，或是以为我对她疏远、冷淡或不满。一言以蔽之，她需要的是就连最可人、最体贴的女人都没有的特质。

马勒对他自己男性沙文主义的倾向倒是很有自知之明。很显然早在他想要结婚之前，他就已经设想好他未来的妻子所必须作的无怨付出，她要为他理家生子，为他抄写乐谱，分享他的成功与喜悦、挫折与苦楚。爱尔玛·辛德勒注定要扮演这个角色。

她与马勒的这段极不平凡而波涛起伏的婚姻，经由她所留下的记载，为我们提供了不少极具价值的第一手资料，也让我们一窥深深吸引她的这位天才的许多生活细节。只是任何一段感情的当事人，其主观的观感与事实真相难免会有所差距，所以我们读到她多彩多姿但略嫌正经八百的对许多人事的描述时，应提醒自己要多加留意。



古斯塔夫·克林姆

我们当然要感谢她对马勒的创作所起的可观而正面的影响。相当难能可贵的是，她终究可以了解并接受他只能通过音乐而提升自己，而旁人在他生命中所能具有的最高意义就是激发他的灵感，为他提供创作环境，以及充作他的一块反响板。要扮演这个角色有很多难处，但爱尔玛却能克尽其职。她甚至激发他更上一层楼，她既是他人生的一股催动力，又



马勒与维也纳爱乐乐团的首席小提琴阿诺德·罗瑟

是他生活中的安定要素。

爱尔玛 1964 年过世后，她多彩多姿的床第之事总是有人屡屡提及，甚至对此颇有微词。她的确是极具吸引力的一位女子，一点没有辜负自己的人生，有幸成为她入幕之宾的，都是当代最杰出的艺术家。在马勒之前有古斯塔夫·克林姆以及她的作曲教师亚历山大·冯·柴姆林斯基，后来又有画家奥斯卡·柯科希卡和建筑师瓦尔特·葛洛彼乌斯（Walter Gropius)，后者是影响深远的包豪斯（Bauhaus）运动的创建人，他经历一番苦苦追求，终于在马勒死后的 1915 年娶得佳人归，这段三角恋情为马勒在世的最后几年带来无尽的苦痛。最后在 1929 年，她与作家弗朗茨·维尔弗尔（Franz Werfel）结缡，这是她第三次，也是最后一次的婚姻，两人后来移民并终老于美国。

她的这些入幕之宾有一个共同点，就是他们都有聪颖过人的艺术天分，在当代艺坛俱是引领风骚的豪俊人物。天才的火花对爱尔玛显然有无以抗拒的吸引力，也许她藉着这些人得以丰富和拓展一己的局限，也可能是因为她自知无法达成这些人所臻至的艺术成就，因此需

要与他们交往来作为某种形式的替代。就音乐而言，她的天赋并非泛泛，但她与马勒论及婚嫁之时，她不加犹疑就顺从他的要求，放弃了她在作曲上花的心血，全心为他的“更高”理想而奉献。她自言马勒是她所遇过的“最纯粹、最伟大的天才人物”，而她衷心的愿望是他能“提升她达到他的层次”。

爱尔玛与马勒在 1902 年 3 月 9 日结婚时，已经怀有身孕。第二天马勒的妹妹贾丝汀娜就与维也纳爱乐乐团的首席小提琴阿诺德·罗瑟 (Arnold Rosé) 举行了婚礼，两人背着马勒往来已有一段时日，后来才知道这件事的马勒，心里颇为不高兴。他与乐团的关系本已相当微妙，更别说现在还有复杂的姻亲关系牵扯进来。不过贾丝汀娜的出嫁对大家到底都有好处，因为她对进入马勒生命中的女人一直怀有难以排解的猜忌之心，而爱尔玛的强烈占有欲又不下于她，两个女人本就不可能相安于一个屋檐下。爱尔玛在她的著作中对自己的种种牺牲奉献着墨甚多，不过我们当然不应只听信一面之词。她对马勒许多挚友旧交，特别是他的红粉知己，经常公开给他们难堪。因此，安娜·冯·密登伯格和娜塔莉·鲍尔—列希纳在马勒婚后迅即从他生命中淡出，也就不足为怪了。鲍尔—列希纳女士勤作不辍的日记，也为我们留下马勒婚后极有价值的一些观察记述，不过它是从另一个截然不同的角度。

这对才子佳人新婚的第一年可说是恩爱情深。他们趁马勒应邀到俄罗斯指挥的机会度蜜月，而在圣彼得堡

的三场音乐会中，爱尔玛第一次坐在乐团的后面，看到她的新婚夫婿指挥的模样。

他指挥时总是全神贯注，情绪昂扬，而他张着口忘我升华的脸部神情，令人有说不出的感动。

6月间，他的第三交响曲在克瑞菲尔德（Krefeld）举行首演，这是他以作曲家身份赢得的第一次不折不扣的胜利，而爱尔玛同样陪伴在侧。这场音乐会是一个转折点，马勒的音乐自此打开了在维也纳之外的名声，对爱尔玛而言，这更是她全心全意要为马勒的音乐奉献的开始：

我坐在不相识的听众中间，因为我想要自己一个人，不肯和前来的亲朋好友坐在一起。我所感到的亢奋实在难以形容，我哭了又笑，突然间又感觉到我第一个孩子在肚子里面动。这一晚演出的此曲让我对马勒的伟大再无怀疑，我高兴得流下眼泪，向他发誓我对他的才气由衷赞叹，我的爱只求为他奉献，我衷心只求能永远为他而活。

新婚第一年的夏天确立了他们未来五年间生活的模式，如果说爱尔玛一直并不确知，她立誓要为马勒的艺术奉献意味着什么，这时她终于开始有了觉悟。她所值得赞佩的是，她终究可以了解到，马勒体内所燃烧的熊熊创作火焰，无可避免造成了他的自我中心和疏忽她的倾向，这一点长久下来让她闺怨日深，但至少她理智上可以认

同这样的追寻：

创作、提升、泯灭自我、永无止境的探索追寻，这些是他整个生命周而复始的进程。……他对周围视若无睹，而却由我付出代价。他生来便是绝对的自我中心，但他想到的并不是他自己，而是重于一切的工作。



马勒家位于麦尔尼格的度假别墅，马勒 1900—1907 年在这里创作了他的第四、第五、第六、第七和第八交响曲

布鲁诺·瓦尔特曾言，马勒“爱的是广义的大我，而常忘记了个人”。爱尔玛最懂得这一句话是何含义。

马勒在麦尔尼格所过的日子和他在史坦因巴赫没什么两样，一切以他的创作为重，生活上的各种需求减到了最低。他在此所建“小屋”(Hauschen) 的室内陈设同样是极其简陋朴素，只有一张大的工作桌、一张椅子、一架钢琴，以及几个书架。他每天早上不到 7 点就到小屋，埋首创作至中午，这时才回到人境陪伴爱尔玛，在用餐前

的约一小时时间游游泳，散散步，在湖上划划船，或是晒个日光浴。他随身都会带着笔记本，好记下他在休息或运动时不请而至的灵感。

马勒除了喉咙不适和痔疮的老毛病（当时医疗水准的未尽理想是一个原因），他体能状况十分良好，这一点和爱尔玛的一些记述相左。她以为马勒的健康不佳。但真是如此，我们何以解释他是怎么长期应付如此沉重的工作压力。他的情况的确可以说没有生病的时间，而他为了工作，驱使自己去做运动员式的训练，划船、步行、登山、游泳，这些都是为了强化体力，保持头脑的灵敏，而他更养成了良好的饮食与生活习惯，小心翼翼不对自己的身体造成不必要的伤害。

这年夏天结束时，第五交响曲的初稿基本完成。他每天完成的部分，都由贤内助爱尔玛仔细誊抄，这样第一手参与他创作的历程，让她极为兴奋而喜悦。这一年剩下的几个月中，马勒完成了第五交响曲的管弦乐的配器工作。他在维也纳的秋冬时节，同样恪守着没有一刻喘息的工作规律。7点钟起身即投入工作，用过早餐后，在9点前抵达歌剧院；下午1点用午饭，5点用晚餐。这些作息时间几乎具有律法一般的强制性，谁要是不识相敢来扰乱，肯定没什么好下场。马勒在维也纳的生活步调，比起他在夏日度假地的充实而惬意的日子，更是紧张了好几倍。他如今所住的，是奥恩布鲁格巷(Auenbruggergasse)中的一座豪华邸宅。

马勒在欧洲各地的声名从1903年迅速攀升。他的


维尔伦·门盖尔贝格

《复活》交响曲在巴塞尔大教堂的一场烛光演出中，博得满堂彩。他还与名闻遐迩的阿姆斯特丹会堂管弦乐团(Concertgebouw Orchestra)首度合作，当时该团的首席指挥是风格独树一帜的维尔伦·门盖尔贝格，而他当时已是马勒最忠实的信徒之一。马勒与这个乐团可以说一拍即合，这年10月他指挥他的第三交响曲演出，结果让阿姆斯特丹，甚至整个荷兰都掀起空前未有的狂热：

掌声与喝彩声几乎到了震耳欲聋的地步。人人都说这种场面从未得闻。连在这里当红的施特劳斯，都给我比了下去！

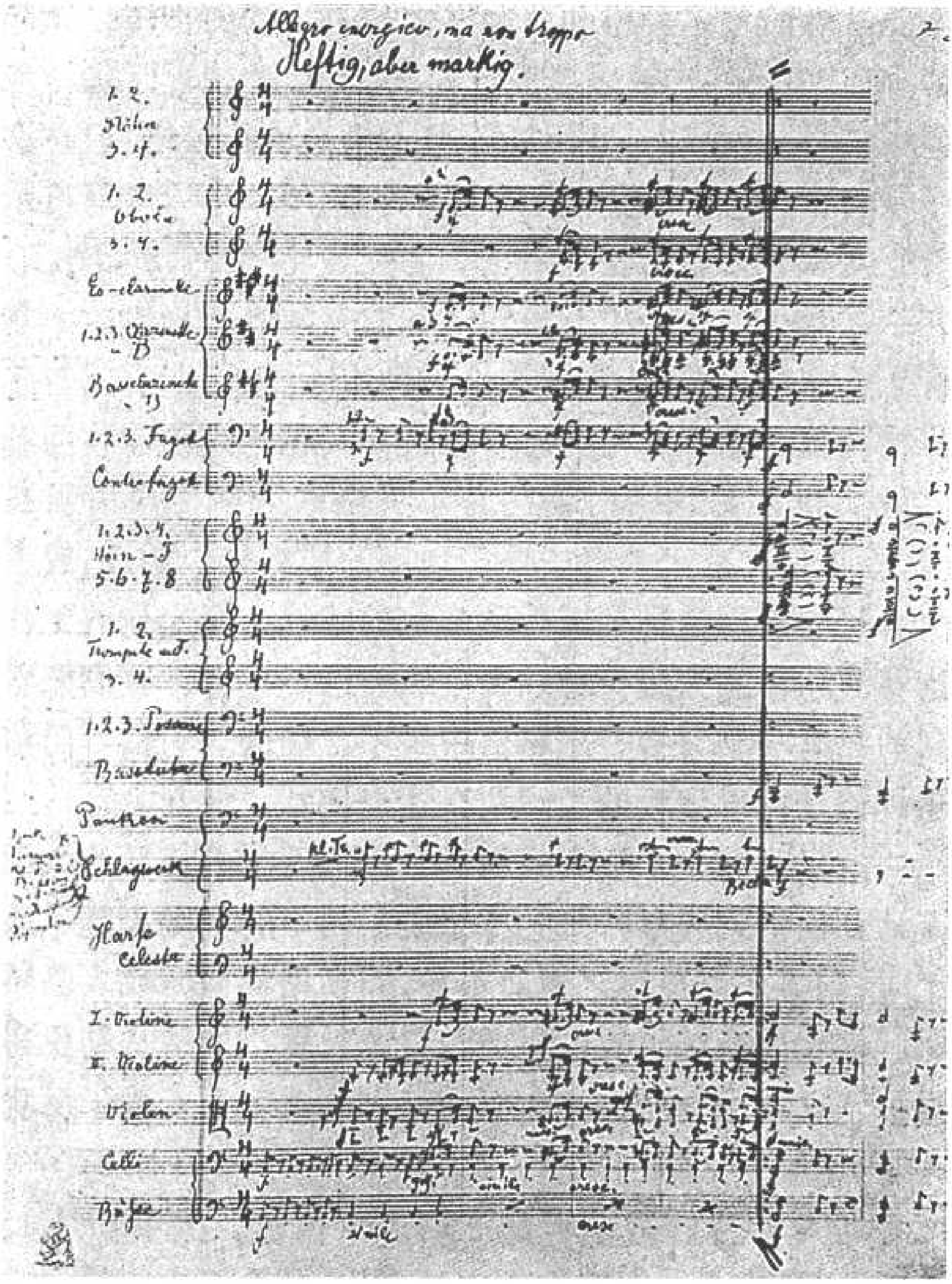
不到1904年,阿姆斯特丹已成了马勒音乐的一大重镇,这个传统自门盖尔贝格之后一直保持下去,到晚近如伯纳德·海汀克(Bernard Haitink)继续将之发扬光大。

门盖尔贝格会成为马勒眼中诠释他乐曲的不二人选,倒是颇教人猜不透,因为我们从他流传至今的第四交响曲的录音中，听到的是一个深情款款但太过率性的演

奏。诚然门盖尔贝格和马勒一样是自由派的指挥，比起许多“节拍器”式的墨守成规的乐匠，他比较近于马勒理想中的行于所当行、止于所不可不止的诠释风格，但在这个录音中，他对马勒极为明确的速度、乐句、力度等指示几乎是视若无睹的处理手法，无疑会让马勒愕然不悦。在一次难得的机会中，第四交响曲在阿姆斯特丹的一场音乐会中演出两次，第一次由马勒本人、第二次由门盖尔贝格指挥，据称这两种诠释在大异其趣之余颇能收互补之效。也许是这个时期门盖尔贝格的风格比较清新自然，不像他在后来录音中所表现出的那么失于矫枉，或者也有可能是因为马勒极为欣赏他的才气，而让他敢于作出背离乐谱的大胆诠释。个中原委已不可考，我们能看到的只有马勒写给爱尔玛信中毫不含糊的这句话：“门盖尔贝格是可以信赖的人。我在这里找到了朋友。”

这里又有一个极大的讽刺，因为后来希特勒的党羽有计划地把阿姆斯特丹会堂管弦乐团中的犹太人赶尽杀绝时，门盖尔贝格对之视而不见，而在纳粹德国攻入巴黎时，据称他还拍了封电报向希特勒祝贺。所幸马勒死得早，不必亲眼看到他视为至交好友的这个人变成了反犹人士。

1903 年夏，爱尔玛怀了第二个孩子，次年 6 月 15 日，他们的小女儿安娜在维也纳出生，马勒喜欢叫她的小名“古可儿”(Guckerl)。喜添爱女的马勒，这一年在麦尔尼格的创作更是如有神助，前一年他已勾勒下第六交响曲前两个乐章的草稿，如今他一气呵成将之杀青，另外还



第六交响曲的手稿首页

完成了新的第七交响曲中的两个《夜曲》(Nachtmusik)乐章，同时，《亡儿之歌》中剩下的两首歌曲也大功告成。

这部声乐套曲让爱尔玛非常不高兴，因为弗里德里希·吕克特写下这些诗篇，是在哀悼他自己孩子的夭折。我们可以想见，还未从产后虚弱中恢复过来的爱尔玛,却马上知道自己的丈夫完成了这样的歌曲集,心中是何感受。她要求他“看在老天的分上,不要招惹这样不好的兆头”!不幸的是,三年之后这句话果真一语成谶。

马勒的第六交响曲后来以《悲剧》的副题公布于世，尽管他对这个标题颇不以为然。此曲的规模虽大（长达80分钟），动用的编制也相当惊人（包括八支圆号、六支小号、四支长号）,但却称得上是他最古典的一首交响曲，形式上采用传统的四个乐章，而且以一个主调——A小调——为中心。然而就感情内容而言,他再没有写过像这样悲观而宿命的一首乐曲，他似是用此曲来为全人类的绝望处境同声一悲。全曲重心所在是长达半个小时的终乐章,其音符的绵密交织,层层不透,令人如入暗无天光之境。乐章中不可见的“英雄”人物一方面是马勒的自我写照,另一方面更是全人类普遍命运的写照,他凛然无惧地迎向一波波排山倒海而来的逆境，但却遭受命运当头的三次重击,“最后的一次重击终于把他像棵巨木般地砍倒在地”。为了这三记象征命运的重击,马勒在乐谱中要求表现出前所未闻的“大锲锤”的鼓击效果。咄咄逼人的狂烈进行曲,两度将乐章掀腾至天崩地坼般的高潮,但是有两度就当胜利似乎已经在望,无情的鼓锤轰然而落,长号森然奏出乐章的“命运”动机,更为高亢的小号在其上作二声部的对位。灰暗而充满不和谐的尾声之前原应有



马勒演出第六交响曲后，报章嘲弄他动用的许多不寻常打击乐器的讽刺画

第三记的锤声，但马勒后来将之删去。长号肃然低咏一曲曲折的挽歌，最后终于被猝然而至的“悲剧”动机（定音鼓的进行曲节奏，间以从大三和弦落至小三和弦的小号）所席卷吞没。

马勒从他一着手创作此曲，就对这场弥天盖地的悲剧作品奋不顾身地投入。他内心为不祥的预感笼罩，他第二个孩子的诞生，他和爱尔玛感情出现的警讯，他们性生活的危机，这些都强化了此曲由衷而发的悲剧情愫。第一乐章的第二主题所象征的是爱尔玛，这是小提琴的一段热烈飞扬旋律，圆号的此起彼落益添其丰姿，但随即为全曲一开头无情践踏的进行曲袭来，人生无常之悲伤感触油然而生。不过也只有在这第一乐章，我们暂时得以挣脱这面不仁的天网的缠绕：我们的心灵突如其来地从世俗人间逃脱至清凉境地，这是马勒最向往寄托的阿尔卑斯山间美景，清旷缥缈间传来遥远的牛铃声。诚如马勒所言，这是“遗世独立的高山群峦间所能得闻的最后人籁”。然而这片仙境般的清寂却是稍纵即逝，徒然对照出我们所投身的人世的无奈。



1909 年在托布拉赫附近散步的马勒夫妇

“他再没有一件作品像此曲这样的由衷直抒而出。那天我们两人都哭了。这音乐所预示的凛然之情直接触及到我们的内心……”这是爱尔玛所回忆的马勒这年夏天在钢琴上弹奏这首交响曲给她听的情况，但她觉得这首新作犹如命运的一个揭示。我们当然可以对命定说与迷信心态嗤之以鼻，但马勒这首交响曲的确是有若他对自己未来的一个预感。此曲首演后一年，命运真的给了他三记无情的重击：他迫于情势辞去维也纳歌剧院总监一职，他钟爱的掌上明珠玛丽亚以 4 岁半的幼龄罹病夭

折，数日之后医生诊断出他的心脏瓣膜出现病灶，这病症最后夺去了他的性命。马勒对于命运是宁可信其有，所以后来他心意一转，将第六交响曲的最后一记锤击删去。这正如他在第八交响曲之后完成了《大地之歌》，却不愿名正言顺的将之编为第九交响曲，因为贝多芬、舒伯特、布鲁克纳都只完成了九首交响曲，这让"第九"染上一丝不祥的神秘色彩。然而该来的终归是要来，命运大概也喜欢戏弄一下想与之捉迷藏的人，马勒后来真的逢九遭劫，未能完成他的第十即撒手人寰。

马勒 1903 年夏天曾语带自豪地夸口道："我还不知道有谁事情做得能比我多。"他这么说不是没有理由的。创作一事虽令他心神俱疲，但他才从麦尔尼格回到维也纳，就立即与阿尔弗雷德·罗勒合作推出了轰动一时的《费岱里奥》的新制作。而这一季中他还制作了迟迟推出的雨果·沃尔夫的歌剧《总督大人》(Der Corregidor)，爱尔玛称这是一个"人情债"，因为马勒对前一年才死在疯人院中的这位同窗故友，心中多少感到歉疚，有些人认为马勒前几年拒绝上演沃尔夫的这出歌剧，多少是他发疯的一个原因。这出歌剧并不成功，他形容这是部"歌曲的歌剧"，而对于沃尔夫的歌曲他评价并不高。据称他曾说过："沃尔夫的歌曲我只知道有 344 首，这 344 首我都不喜欢。"

马勒第五交响曲的首演定于 1904 年 10 月 18 日在科隆举行，但就在这之前他安排了维也纳爱乐乐团先行试奏此曲，而对乐曲已经极为熟悉的爱尔玛(她仔细誊抄



第五交响曲维也纳首演后出现的漫画，累了个半死的低音号乐手趁稍慢板乐章的空当偷闲打盹

过总谱的每一小节)，坐在观众席中聆听。她十分惊讶地发现，部分乐段的管弦配置失衡，特别是打击乐过重，使得一些重要的主题动机都被盖过去了，而马勒也同意了她的看法。他立即着手改写若干乐段，后来又陆续作了几次修订，他再没有一首乐曲像此曲这样三易其稿。因此一直要到 1905 年 12 月在维也纳的一场演出，听众才开始对此曲从一个极端到另一个极端的全新风格有了意会与掌握。值得一提的是此曲不像前几首那样有一个总挈其要的提纲，听众如今面临着的是一首“绝对音乐”，只能凭自己当下的感受来摸索乐曲的内涵，而这当然需要听众投注以更高的专注力与想像力。

马勒已经预见到第五交响曲会有问题，但科隆首演的听众反应仍令他大感失望。连布鲁诺·瓦尔特后来都说，马勒亲自指挥自己的乐作演出，从来都是让他心悦诚服，唯有这次是个例外。马勒在这场首演后恼怒地说：

“第五号是首犯冲的乐曲！没有人懂得它！”

只是情况不久就有了转变，1905年所举行的几场演出，一场比一场成功，而我们近年来更是看到，此曲中由弦乐器和竖琴演奏的慢板乐章，其婉约动人、一唱三叹的曲韵，俨然成了马勒所有乐曲中最受欢迎的一个篇章。这在很大程度上要归功于意大利名导演维斯康蒂(Luciano Visconti)，他根据托马斯·曼(Thomas Mann)的小说《魂断威尼斯》(Death in Venice)所改编的同名电影，以这个乐章作为配乐而使其知名度大增，不过他以小说主角艾森巴赫(Aschenbach)影射马勒的作法，却引发了一些争议。

维也纳一直到1904年12月，才第一次听到他的第三交响曲。此曲自从在克瑞菲尔德大获成功以来，在各地都引发过热烈的回响，因此音乐之都此时赶上这股热潮，也就并不令人意外。爱尔玛所认识的阿诺德·勋伯格时年30岁，他是当代乐坛的革命人物，此前他对马勒的乐曲一直心存怀疑，但这首交响曲构思的创新大胆与感情的炽烈深刻，让他和在场许多听众一样为之心折：

我看到了你赤裸裸的灵魂，毫无掩饰，……我对你的交响曲感同身受。我加入了历历在目的心灵搏斗；我为幻灭的痛楚所袭；我看到善恶的力量在缠斗交战；我看到一个受尽折磨的人挣扎着求取内在的和谐。……请见谅，我的感受不容我模棱两可。



阿尔班·贝尔格和阿诺德·勋伯格

这些词句中的兴奋难抑之情，充分见证了这首时至今日仍让人感觉新颖的乐曲，在当时所带给人的巨大冲击。由维也纳新一代最具代表性的作曲家勋伯格写下这些话,更是别具意义。勋伯格认同马勒音乐中的前卫精神,马勒也是慧眼识才,虽说马勒并不见得完全了解勋伯格为首的这批新秀作曲家,但他完全肯定他们披荆斩棘、勇于创新的努力,因此不吝对他们多方奖掖与提携。马勒终其一生都给予勋伯格精神和财力上相当的支持,但大概就连马勒本人,都未能预见到他的音乐对于他们的影响程度。

后世所称的“新维也纳乐派”(Second Viennese School)，指的是勋伯格、阿尔班·贝尔格以及安东·冯·韦伯恩三人。1901 年,贝尔格 16 岁时听了马勒第四交响曲的首演后,兴奋地冲进后台马勒的休息室,拿走他的指挥棒作为纪念。他们的音乐可说是继承马勒而发扬光大，譬如说三人一开始都同样致力于丰沛壮大的管弦乐效果,之后才转而另辟凝练精简一路,编制以小搏大,配器手法经济简约,旋律的构成更加系统化,这个从调性解

放出来的过程便是后来为人所知的十二音体系。

虽说历史上是没有“如果”这一回事，但我们不禁要好奇，如果马勒再多活几年，他究竟会朝这一前卫的方向迈出多大的步伐。他未能完成的第十交响曲中（我们如今可以藉由戴瑞克·库克苦心而忠实营构的“演奏用版本”一窥此曲的堂奥），已有许多乐段也在摸索这一片前人未入之境，当然他的根还是在他赖以成长壮大的那片“浪漫”大地之上。浪漫派的血脉流贯于他全身，构成他一切创作的原动力，即使他有意为之，也不可能将之斩绝一尽。

马勒在声响实验道路上跨出的最远一步，无疑是他的第七交响曲，而这也是他所有交响曲中最罕为人知、最特立独行的交响曲一首。此曲夹在两首旷世杰作——无所遁逃的第六与惊天动地的第八——之间，也难怪许多年来这首大杂烩般的奇异混合体教许多人摸不着边际，甚至心生怀疑。只要我们设身处境一番，倒也不难归结出一个原因：孤身“入地狱”的第六交响曲是一片灰暗，而第七交响曲显然就提供马勒这样一个必要的过渡，让他从自我的天人交战中脱身，暂时放浪形骸于“纯粹”而“绝对”的音乐天地。他在此曲中任凭音乐想像力驰骋，超然观照新兴的众多音乐流派，积淀着自己的乐念。畅旺的生命力触目皆是，却不往深处走。第七交响曲可以说主要是一场音响的飨宴，马勒所创出的缤纷万态的宇宙中，再没有一个像此曲这般变化万端而莫可名状，其配器手法的神通妙技，即以马勒的标准而言都属新颖。只是此



在阿尔卑斯山的多洛米蒂山区的马勒

曲虽在音响层次上是一大创境，其和声手法更预示了他晚期作品的孤绝世界，但整体而言它总令人有一些合不拢的感觉，马勒到底在他所擅长的界域之外，还是有些不自在。我们或可说此曲是马勒作品中最有意所成，而非从心而发的一首。

值得注意的是，马勒要完成此曲的1905年夏天，他对于自己创作力可能枯竭的恐惧达到高潮。他在给爱尔玛的信中说：

我的艺术和生活，都受到当下的意兴所左右。如果我强要去作曲，便会连一个音符都写不成，……我决心要完成第七交响曲，而两个行板乐章都已在我案边就绪。我花了两个星期，却是一筹莫展，……之后我跑到多洛米蒂(Dolomites)山区去，结果同样是原地打转，最后只好放弃，踏上归途。……我登上小船，准备划过湖去，而船桨才一碰到水面，第一乐章导奏的主题(或该说是其节奏及性格)就闪过我脑际。在接下来的四个星期里，第一、第三及第五乐章就大功告成了。

此曲的第一乐章沉郁浑凝、气象万千，全曲的精髓所在是两首《夜曲》乐章，以及同样氤氲夜之气息的谐谑曲乐章，这一点大概不会有人否认。至于终乐章，其龙门阵一般漫无目的、异军突起的鸣金击鼓，新巴罗克式的号管齐鸣，不成步态的狂歌乱舞，以及风格上令人愕然的出招变招，仿佛是八仙过海、各显神通的一幅图景。我们不禁要怀疑，就算是对这首交响曲一味盛赞的勋伯格，难道不会对这个终乐章有若干程度的保留?

笔者认为，戴瑞克·库克对中间这三个乐章的叙述用词极为斟酌，极为传神地描绘出了这首交响曲所运行其中的光怪陆离的天地：

……这几个诗意盎然的乐章，乃是脱胎自浪漫派类型的乐曲(genre pieces)，同时以最具创意的细腻手法，让当代的大众音乐各种风格轮番上阵。在第一首《夜曲》蹑手蹑足的夜之守望中，我们听到夜晚飘忽不定的种种喧嚣，远处则传来悠扬的号角声；谐谑曲中霍夫曼式的诡谲阴森，游移于令人毛骨悚然的夜半怪声与木然无表情的圆舞曲之间；第二首《夜曲》是一首溪流潺潺、吉他与曼陀铃优雅相间的妙乐。探入意识深层的乐音氤氲着神秘气息，开启了魔幻的门户，让人一窥感官之外的幻境。

1905 年乐坛上掀起滔天巨浪的事件，当属里夏德·施特劳斯的第一部成熟歌剧《莎乐美》(Salome) 的首演(12 月 9 日，德累斯顿)。这一年稍早，施特劳斯拉着马勒



古斯塔夫·克林姆 1909 年的画作《莎乐美》

和爱尔玛到一家乐器行中，在钢琴上自弹自唱了整部歌剧给他们听，这时只有著名的《七纱舞》(Dance of the Seven Veils) 还未完成，而马勒一听之下即知道是一部不凡的杰作，后来他偕爱尔玛到格拉兹 (Graz) 出席歌剧在奥匈帝国的首演，之后他所下的评语是："它无庸置疑是当代最为辉煌的一部巨作。"他立刻着手将这部歌剧在维也纳上演，但很快就碰上检审当局的难关。以卫道为念的衮衮诸公才不管这出歌剧的艺术价值有多高，他们看到的是恶名昭彰的英国作家奥斯卡·王尔德 (Oscar Wilde) 把《旧约圣经》上这段令人发指的记述拿来作更为不堪入目的改编处理，这样的剧作当然不能在维也纳的淑女绅士面前演出。

这次事件彰显出的是维也纳典型的假清高心理，马勒为此感到十分愤怒。奥地利皇帝弗朗茨·约瑟夫表面上宣扬自由与包容不遗余力，但保守反动的势力实则主宰一切。最令马勒想不通的是，他纯以艺术观点对这出歌剧所作的至高评价，竟被说成是

他别有居心。检审当局在不准歌剧上演的同时，又不想背上压制艺术自由的恶名，在公文中以委婉的字句希望他“以有关各方面的利益为重”，不要向新闻界大事宣扬。这个事件更进一步削弱了他在歌剧院的地位，他在这里的光环显然已经大为减退，各种对他不利的阴谋与中伤,几乎是无日不有。

在此同时，他的第六交响曲首演定于 1906 年 5 月 27 日在埃森音乐节(Essen Festival)举行。马勒生前从未有一首交响曲是以维也纳为全球首演之地，他深知若是这样做,将正中那些虎视眈眈的人的下怀,他们只恨没有更多借口来攻击他假公济私、专擅弄权云云。和第五交响曲类似的是，他安排首演前先让此曲在维也纳试奏一番，而为了确保乐曲的声部平衡与清晰，他也慎重其事，找了人来作监听，这次是倚重一名年轻的俄罗斯助理指挥奥西普·加布瑞洛维奇(Ossip Gabrilovitch),希望赶在首演前作最后的修正。

马勒为了达到第六交响曲终乐章中他所属意的非金属性的锤击效果，真是煞费苦心。他特别去订制了一个庞大的皮鼓,用各式的鼓锤甚至棍子反复击打试验,但到头来还是决定用一般的低音鼓，才能发出撼人心魄的力道。时至今日，许多指挥家和打击乐手也是屡为追求适当的效果而勇于尝试，从道路工程用的锤击装置到钢琴凳,都曾经派上过用场。

埃森首演前进行了一星期的排练,爱尔玛、加布瑞洛维奇、里夏德·施特劳斯以及三两熟友出席了最后一场

的彩排。爱尔玛后来回忆说，这是一次令人心灵为之撼动的巨大冲击经验。马勒在排演前就对她说:“这会叫你们大开眼界。”只是连他大概都没有完全料想到,实际听到这首将他内心最深悲切抒发无遗的乐曲，对自己所造成的震撼。爱尔玛说，排演完毕“他在休息室走来走去，又是啜泣又是绞手，无法控制自己的情绪”，她和其他人不知如何是好，大气也不敢吭一声。里夏德·施特劳斯就在这尴尬的时候走了进来，显然没注意到房间里的气氛,劈头就讲起一件他刚听到的消息:“我说马勒,你明天音乐会一开始恐怕要先演奏一首葬礼进行曲什么的，因为这里的市长突然一命呜呼了,这种事情当然很讨厌,不过也没办法——咦,这里是怎么了?你怎么回事?”施特劳斯当然是想不到,马勒这首乐曲中的自传成分,会让他情绪如此激动，只因施特劳斯对自己的作品总是抱着超然客观的态度，他当然是从音响效果与经营手法来看待马勒的第六交响曲。布鲁诺·瓦尔特还说，施特劳斯曾貌似不经意地提到,他觉得此曲有些段落失之繁复,这批评让马勒很不能释怀,因为他着实费了好一番苦心,管乐编制极为庞大的此曲各声部线条力求清晰澄澈。他排演此曲时一再要求六名小号手:“你们不能再大声一点吗?”而空旷的音乐厅中的号音实则都已震耳欲聋。然而马勒的不尽情理总有道理可寻，在这里只有当饱胀欲裂的小号在关键的时刻破空而来，激荡的乐流才顿时浮现出秩序。在马勒的心目中,小号乐音是要像铁骑队一般,在千军万马的总奏中仍能势如破竹地排众而出。

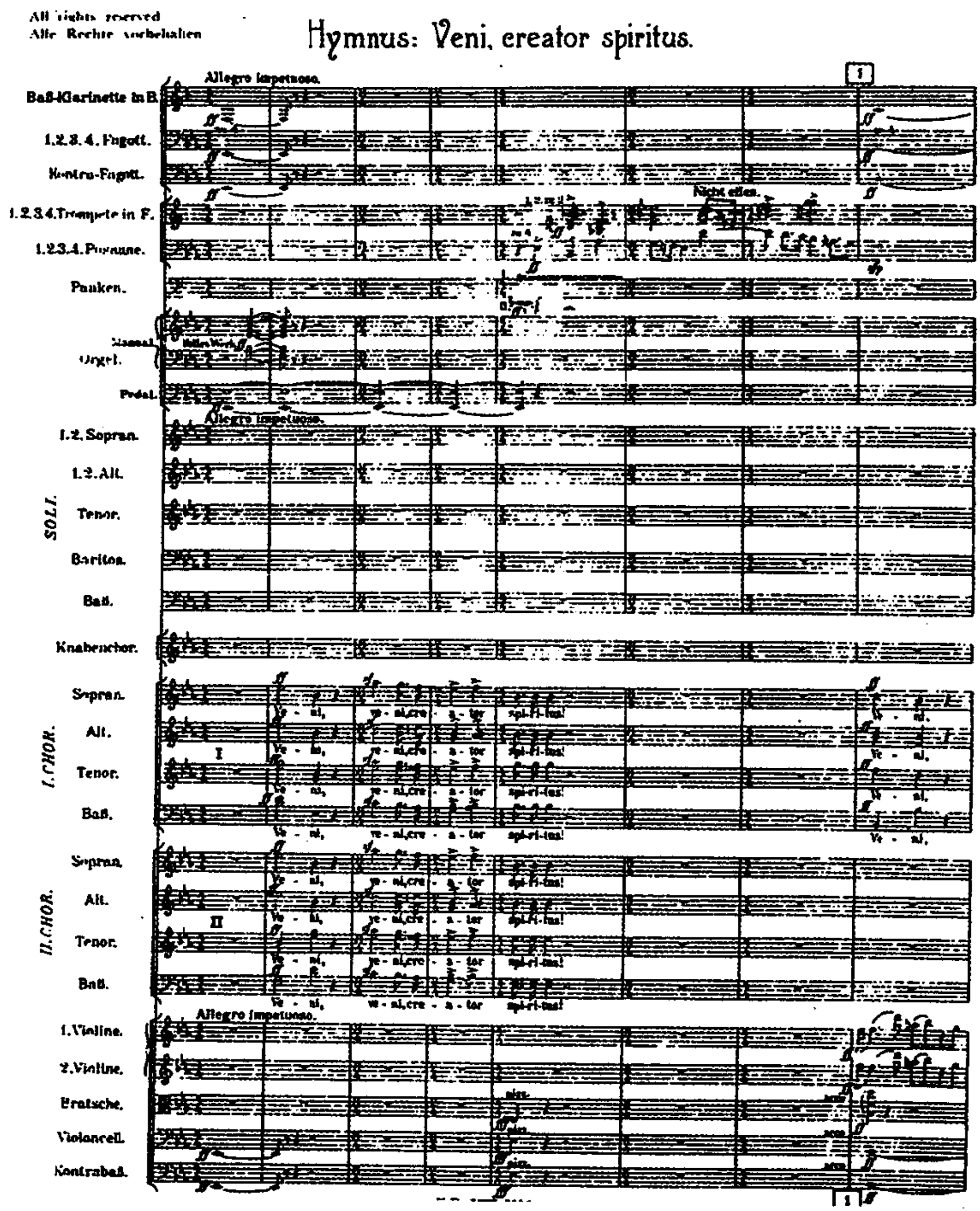
说到这里，可以顺带一提马勒出了名的巨细靡遗的乐谱指示。举凡力度与表情标示，都是明确而详尽到了极点。他会要求一个独奏乐手进入时的音量“几乎细不可闻”，或是像一些极低的低音大提琴乐段，他会特别加注“这乐段绝对不得提高八度来演奏”的字句，惟恐指挥家为求省事而破坏了他苦心营构的管弦音色。又如他从来不忘指示管乐手何时才扬高喇叭口，以收听觉乃至视觉上的拨云见日、豁然开朗之效。相对于巴罗克时期作曲家时常连什么乐器演奏哪一部分都没有指明，音乐史的发展的确走过了好一段长路。

经历第六、第七两首交响曲的创作艰辛，马勒决定在1906年夏天要好好休养生息一番。创作力可能衰退的恐惧在他心头萦绕不去，但他决心要将这一切抛诸脑后，安安心心地休息上一阵子，不去管那创作之后必然会有的被掏空的感觉，静待灵感的到来。这是很合情合理的一个算计，只是灵感的到来要比他预想的快上许多。他开始了度假的第一天，依例起了个早，散步到他的工作小屋去：

在跨进我熟悉的工作室门槛的一刹那，“造物之圣灵”一把将我攫住，我全身为之震颤，接下来的八个星期我没命似地埋首于创作，完成了我最伟大的作品。

八个星期，只花了八个星期就构思并完成了宏伟磅礴的第八交响曲，冥冥中似乎有一股神秘的创作力量在

指引并驱策着马勒，这点在此曲的创作上最是彰显无遗。此曲有《千人》交响曲的别号，这是因为其所动用的合唱



"降临吧，造物主的圣灵"。马勒第八交响曲的曲谱首页

团以及管弦乐团编制极为庞大，在首演时达到千人之众。这个标题广为人知，但并非出自马勒之手。这是音乐史上第一首彻头彻尾的合唱交响曲，较诸沃恩·威廉斯的《海洋》交响曲还早了将近三年。此曲的精神内涵可以说总结了马勒毕生奉守不渝的人本关怀的崇高理想，通过基督教所标举的恕、智、爱三端，将人性由挫折、罪愆以及绝望的深渊中，提升化悟到精神的超迈和救赎的境界。

马勒以相辅相成的两大部分来构筑此曲，第一部是以古代拉丁圣歌《降临吧，造物主的圣灵》(Veni Creator Spiritus)为基础的结构严谨的交响化篇章，第二部则是歌德的文学巨著《浮士德》第二部最后一幕的歌剧式演化。听者可由排闼而来、气象万千的曲首感受到马勒灵感轰顶而来的力量，它由管风琴、木管乐器以及低音弦乐奏出的降 E 大调和弦传达出来，之后合唱团排山倒海地咏唱出“降临吧，造物主的圣灵”，其音型同时也是全曲最重要的主导动机。此一乐章源源不绝、澎湃壮阔的生命能动力，着实令人叹为观止，而整个乐章庞大的拱形形式，犹如一个浑然绵延的乐句，不觉之间已引领人的心神登临于极巅之境。

第二部大体上可以划分出慢板、谐谑曲以及终曲三个段落，气氛上进入一个奇山异水的浪漫领域。这里有马勒最典型的沁人心脾的缭绕乐韵，以及无上奥义的明暗光影。乐曲肌理的丝毫毕现与音色调理的婉转细腻，令人难以想像其所动用到的管弦和合唱编制的壮盛，他们包括了庞大的交响管弦乐团（四管编制、八支圆号，另

外加上竖琴、曼陀铃、簧风琴、铁琴、钢片琴、钢琴等)、独立于乐团之外的完整铜管乐器组、八位独唱者、双合唱团(人数多多益善)、男童合唱团以及管风琴,舞台外还有一组铜管。马勒很少随便动用到全部的编制，大多时候他乃是巧手匠心编织出器乐人声的各种组合，力求模拟室内乐般的清明澄澈,以及独唱者、合唱团与管弦乐团之间的平衡。

我们不难寻绎出他之所以选择把歌德的篇章谱人他的交响曲的理由。历来许多作家衍述浮士德传奇故事，多是着眼于他最后万劫不复的天谴下场，但人本主义思想的歌德,转而将浮士德视为人性永恒追寻真理的象征,他苦苦求索于启化之路,过程中难免迷津失据,望断桃源无寻处,但终能历千曲百折而达至最终的救赎。

歌德皇皇巨著的最末八行诗，经马勒之手转化为无穷无尽的音乐哲思。这首“秘奥合唱”(Chorus Mysticus)由万籁俱寂而至光热四射、不可逼视的宗教圣咏,与他第二《复活》交响曲曲终撼天动地的希望和救赎的体现，有不少共通之处。最后的管弦乐尾声中，舞台外的铜管乐队“从高处”传来,凯旋般地奏出全曲开始的主题,只是其七度音程变成了更加辉煌的大九度，仿佛大步迈入了未知之境。人类生存于世的宏旨深意至此复归圆满。

这是我迄今最庞大的作品。……你可以试着想像宇宙开始震动的声响:这不再是人间之声,而是行星和太阳运转的天体之音。

只是对马勒而言，他的生命历程在这首光辉璀璨的第八交响曲之后就急转直下。1907 年是多灾多难的一年。维也纳歌剧院此时已是山雨欲来风满楼。由于剧院开支愈来愈大，而票房收入不增反减，反马勒阵营展开了全面攻势，他们质问：马勒在此艰难时节，为什么还置剧院于不顾，为了推销自己的作品而游走四方？为什么剧院不知开源节流，还任凭马勒的爱将罗勒作他所费不赀的舞台设计？这批人当然不会去考虑，歌剧演出的整体水准在马勒任内不知提升了多少，而这次就连一向站在马勒这边的蒙台努沃亲王，都在罗勒事件上加入了反对的阵营。

马勒基于诚信的原则，坚定地站在罗勒的身边，到底他们两人乃是志同道合的坚强战友。不过马勒心里也明白，他的敌人这次紧咬不放的这两项议题，多少有他们的道理在。就他本身而言，他的音乐这几年间在欧洲打开了局面，各地要求他前往指挥自己乐曲的邀约不断，而他当然是相当乐于从命，因为他一直都不放心把自己的心血结晶交在别的指挥手中。所以，说他在维也纳的时间愈来愈少，的确是不争的事实。

马勒又面临着轻重取舍的抉择关头，更不必说他再怎样都是要以自己毕生的志业理想为重。他也到了明白进退的时候，事态的发展已经相当明显，维也纳对于他这位迭招争议的音乐总监已感厌倦，而他也不想对他的每个决定白费唇舌来说明了：

任何事都有其时日，我在这里担任歌剧院总监，也已经到时候了。对维也纳而言，我已不再是“新闻”，所以我最好有自知之明，及早抽身而退，也许维也纳人以后会知道我为他们的剧院做了些什么。



费利克斯·魏因加特纳

马勒在1907年3月31日提出辞呈。有关当局寻找继任人选的工作并不顺利，弄得剧院上下一团乌烟瘴气，蒙台努沃亲王因此还一度请马勒多加斟酌。到8月10日，新总监的人选终于宣布了，柏林来的费利克斯·魏因加特纳将从次年元月起接任这个各方觊觎的要职，马勒于1897年的国际巡演途中，曾专程赴柏林出席这名后起之秀的一场音乐会。

马勒与纽约大都会歌剧院接头已有多时，此时当然再没有保密的必要。大都会歌剧院的总监海因利希·康瑞德（Heinrich Conried）最早找上马勒时，原希望和他签下一纸四年的合同，但马勒不放心和一个他见都没见过的歌剧院签下这么长期的契约，因此双方最后决定先试作四个月的合作，而单单为了这四个月，马勒就有两万美元进账，这在当时堪称天价，也说明了马勒其时炙手可热

的程度。同时维也纳当局对于这位卸任音乐总监的出手也异常慷慨:为补偿他的提前解约去职,当局除了付给他一笔两万克朗的补偿金,还从优核予他每年1.4万克朗的退休金,而在他去世后,爱尔玛可领取等同于枢密大臣遗孀的年金。

就在这些琐碎的俗务缠身之际,马勒的健康也亮出了严重的警讯。这年1月间他接受家庭医生布鲁门塔尔(Blumenthal)的检查,结果查出了他有轻微的心脏瓣膜缺陷的毛病。布鲁门塔尔的建议是不要过度操劳,但也不必过于惊慌,他还是可以过正常的生活。马勒因此在忐忑不安之余稍感放心,只是他和当时的医生都决计想不到,他一再复发的喉咙感染的痼疾,以及这次诊断出的心脏机能失调问题,其实有直接的关联。后来命名为亚急性细菌性心内膜炎的这种病症,乃是覆盖于心瓣膜上之心内膜发炎,也正因为此马勒的喉咙才一再连带受到细菌感染,而且严重性日甚一日。不幸的是,可以遏制链球菌肆虐的青霉素,还要过17年才问世,为此病所苦的马勒注定了是回天乏术。

马勒在纽约的聘约确定,吃下一颗定心丸之后,决定听从医生指示调养身体,于是在6月底偕妻儿到麦尔尼格度假。他们抵达才第三天,就遭遇到命运最无情的打击。小名"布琪"(Putzi)的大女儿玛丽亚同时染上猩红热和白喉,在与病魔痛苦缠斗近两星期后,以四岁半的稚龄离开人世。遭逢丧女之痛已令人欲哭无泪,更残忍的是要她的父母眼睁睁看着她连日呻吟哭喊而帮不上一点



马勒和大女儿玛丽亚(小名“布琪”)

忙。“布琪”是马勒从未曾享受的童年欢乐的体现，爱尔玛说他们父女俩经常腻在一起，没完没了地玩耍聊天，“讲的到底是些什么，没有人知道。”

爱尔玛经过这两个星期的可怕煎熬，身体再也撑不住而垮了下来。布鲁门塔尔医生前来为她作诊疗，顺便也为马勒再作一番检查，诊断结果对马勒来说又是一记当头闷棍。布鲁门塔尔发现他的心脏病变较几个月前的检查有明显恶化，因而建议马勒尽快回维也纳向著名的专家柯瓦奇斯(Kovacs)教授求诊。柯瓦奇斯的诊断证实了病情的严重性，他斩钉截铁地告诫马勒若想多活几年，最好自此严格限制体能活动，严格遵照医嘱作悉心的调养。

对马勒而言，要他自此不得再尽情做他心爱的户外活动，如爬山、游泳、骑自行车等，和死刑的宣判也相去不远。一开始他也许是不愿让爱尔玛太过担忧，因此对医生的这项禁令坦然相对。但以他长年对野外大自然的深厚爱好，这项限制就如同灰暗的阴霾笼罩着他的余生。死亡不再是个遥远难测的未知，不再是可供他反复寻索辩证的抽象理念，它已在霎时间显示其狰狞的面目。命运既是如此无情，就看他如何去回应。他晚期的三部作品——《大地之歌》、第九交响曲以及未完成的第十交响曲，说明了他对于肉身大限将至的认知，更激发出他潜在的生命创造的能量。这些乐曲的艺术造境不仅未有任何倒退、僵滞或衰败之象，反而益见其铅华落尽、退藏于密的终极觉悟。

在这几个星期的磨难后，马勒和爱尔玛自是不会再回到那个伤心地，他们转赴奥地利的提洛尔(Tyrol)山区的度假地史路德巴赫(Schluderbach)，在这里度过这一年的余夏。马勒为排遣心怀，拾起了一位友人这年稍早送给他的一本中国唐诗选集《中国之笛》(Die Chinesische Flöte)，这本诗集是由德国诗人汉斯·贝特格(Hans Bethge)所编译，这位友人认为其中一些诗可供马勒入乐之用。果然马勒其时心境正与之相契，他手不释卷地耽读此书，据以取材构思出了他的下一部作品《大地之歌》。根据爱尔玛的记载，他就在这几个星期时间中，着手勾勒出了此曲的初稿。

这年秋天是马勒的最后一个维也纳乐季。10月15日，他以《费岱里奥》一剧作告别演出，卖座不佳，随后他马上应邀前往俄罗斯作客座巡演。在圣彼得堡的两个乐季期间他又转往赫尔辛基，旅途奔波中他还充分利用时间进一步修订他的第五交响曲，此曲11月9日在圣彼得堡演出，结果博得了满堂喝彩。带头叫好的俄国乐界俊彦中，包括了年轻的伊戈尔·斯特拉文斯基(Igor Stravinsky)。这场音乐会还包括瓦格纳歌剧的选曲，以及柴可夫斯基的一首作品(可能是《曼弗雷德》交响曲)。

马勒在赫尔辛基结识了小他数岁的让·西贝柳斯(Jean Sibelius)，两位各据一片天地的交响乐作曲家，在此作了一番相当著名的理念交锋。且不论艺术观念上的歧异，他们两人的相处倒可说是相见甚欢：



让·西贝柳斯

“马勒为人极其谦和自持，但他实在是很有意思的人，……其人其乐的美学典范令我心折不已。”这是西贝柳斯的赞语。

“极为和善可亲的一个人，就和所有芬兰人一样。”马勒的好感却是浮泛得多。

据西贝柳斯的记述，两人的交谈触及到“生命与死亡的音乐本质”，不过更为具体而耐人寻味的是他们对于交响曲本质有截然不同的看法。西贝柳斯热切地谈到他所致力开发的简约凝练、千锤百炼的交响乐风，认为交响曲的组织构成应该以内在的紧密逻辑发展为宗旨，对此马勒作了他如今广为人知的回答：“不，交响曲必须像这个世界，它必须无所不包。”

让人感到意外的是，马勒虽对西贝柳斯其人有好感，但对他的音乐却没有什么佳评。才思过人的西贝柳斯，在管弦音色和和声手法上有其独到之处，他和马勒一样自成一家，而他所擅长营造的绮影流光、森然万象之音

境，可说深得其北国雄奇山川冰河之神髓。然而，马勒在赫尔辛基听过西贝柳斯几首乐曲之后，所下的评语却是“陈腔滥调，言之无物”。当然我们不能排除他听到的只是些西贝柳斯的应景从俗之作的可能，但我们也应该记住，马勒在为其他作曲家的作品下评语的时候，经常是不假思索，脱口而出，好评或恶感经常视他当时的心境而定。他有一次居然把瓦格纳的《黎恩济》评为他的最高杰作之一，而对于瓦格纳的劲敌勃拉姆斯，他的评价一度犹在他所敬爱的布鲁克纳之上，但后来他却又称其为“心胸颇为狭隘的小矮子，……他的一些主题美则美矣，但他很少能将之作有用的处理”。而在当代的意大利作曲家中，据称他一度因普契尼有感而发：“如今随便什么庸才的管弦乐法都无懈可击。”

马勒在维也纳的正式告别音乐会于 1907 年 11 月 24 日星期日举行。音乐会曲目是他的第二交响曲，名闻遐迩的乐友协会大厅中坐满了维也纳各阶层的爱乐大众，他们特地前来向他们敬重的这位乐坛宗匠作最后的致意。马勒本人大概都没想到，这个欢送场面会如此热烈：曲末听众的喝彩声轰然雷动，他上台谢幕多达 30 次，在场诸人莫不感动得热泪盈眶。

次日是他在歌剧院办公室的最后一天，他在公告栏上贴出一封公开信。

可敬的宫廷歌剧院诸贤：

我们共事的时日，已经告一段落。我带着不舍之情

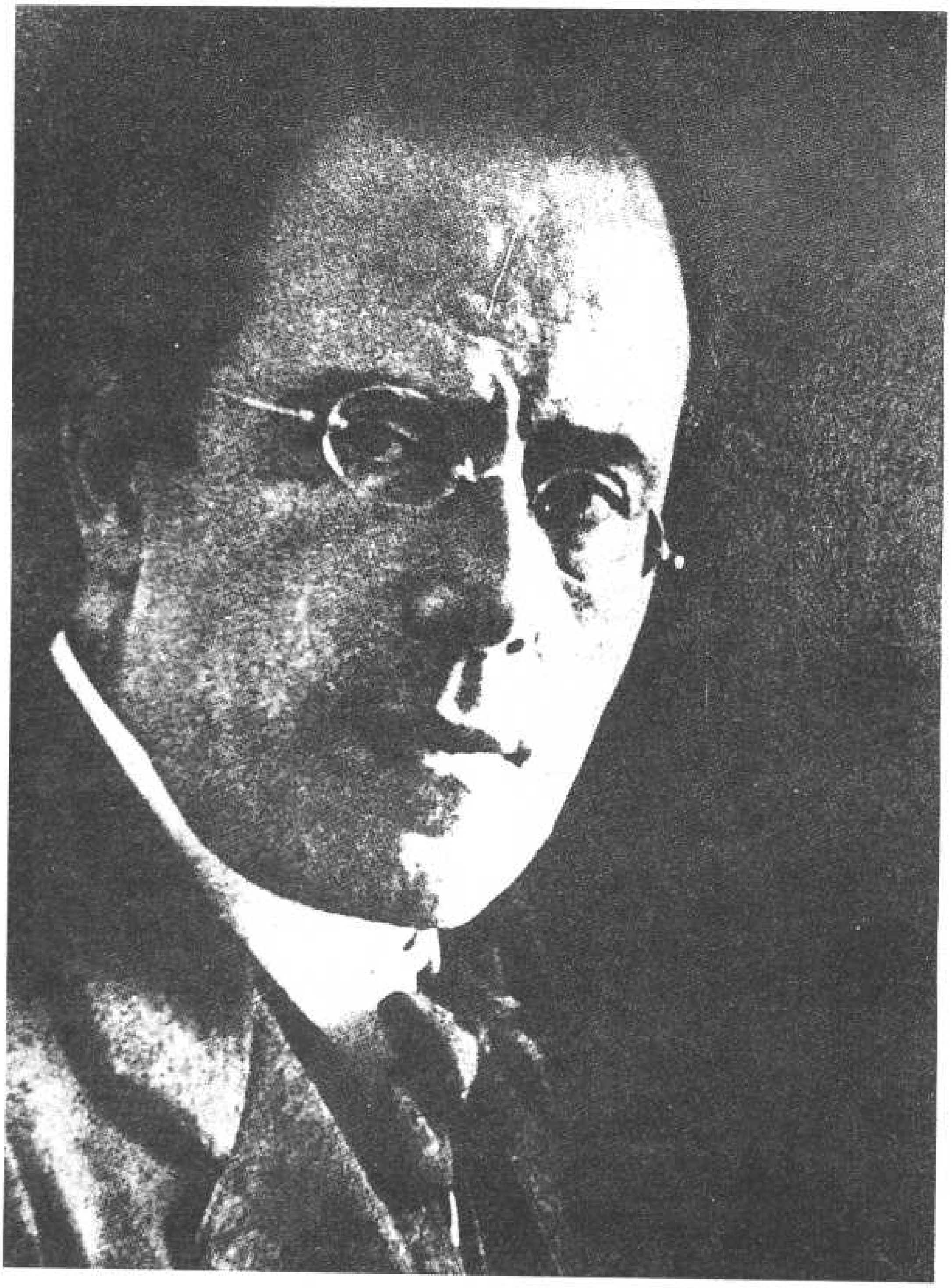
要离开这个大家庭，在此向各位辞行。我临去之际所留下的，并非我原希望达成的尽善尽美之境，而是有着未竟全功之憾，人生在世似乎总难逃这样的命运。我的作为是否如我所愿地为人所领略，本非我所能评断；然而此时我扪心自问，庶几无愧的是我已竭心尽力。我设下了高远的目标，尽管我的努力并不是都卓有成效。最受现实条件横梗于前的，最容易招致物议的，莫过于一个诠释艺术家，不过我总是全力以赴，为达理想不遑自顾，以职务为念，而非小我为重。我律己不假宽贷，所以我才觉得可以要求别人尽其所能。

当龃龉横生、争议勃发之际，当事的你我都难免会受到一些伤害或有所误解。但当我们合作有成，遭遇的困难迎刃而解，我们忘却了所有的辛苦，衷心感到值得快慰，即使是外人并不觉得我们成功。我们都有了进步，为我们的剧院作了付出，就请接受我由衷的感谢，感谢那些在我艰辛而不讨好的任职期间予以我支持的人，感谢那些曾经帮助我、与我并肩作战的人。我诚心祝福诸位前途海阔天空，宫廷歌剧院蒸蒸日上，未来我仍将对此保持一份关心。

十分遗憾的是，这些真诚坦率的词句以及前一晚的感人场面，都丝毫没能打动那些唱反调者的心。马勒这篇临别赠言没过一天就给人从公告栏揭了下来，撕成碎片丢在地上。

两个星期后的12月9日星期一，马勒一家搭乘上午

8 时 30 分的火车挥别维也纳。约两百多人前来为马勒送行,其中包括瓦尔特、罗勒、勋伯格以及柴姆林斯基,场面动人而感伤。



1911年的马勒

9

纽　约

你这样的人之于欧洲，就像柴米油盐一样不可或缺。

——葛哈特·霍普特曼(Gerhart Hauptmann)

马勒在圣诞节前一星期抵达纽约，之前报刊和舆论界对于他的有关报导已是沸沸扬扬，各方莫不对像他这样一号人物的到来翘首以待。非常时期需要非常手段，大都会歌剧院其时就陷于极大的经营困境，德裔剧院总监海因利希·康瑞德健康不佳，而奥斯卡·汉默斯坦因(Oscar Hammerstein)建立才四年的曼哈顿歌剧院以崭新的姿态崛起，旗下网罗了名闻遐迩的红歌手如奈莉·梅尔芭(Nellie Melba)、露易莎·泰佐奇妮(Louisa Tetrazzini)等人,对老牌的大都会歌剧院构成莫大的威胁。

康瑞德的音乐见识也许只是差强人意，但至少他可以认识到,只有像古斯塔夫·马勒这样的歌剧指挥,才能



阿尔图罗·托斯卡尼尼

在歌剧院声誉一落千丈的时候，担负起力挽狂澜的重责大任。只是无巧不成书，歌剧院的主要赞助人之一奥托·卡恩（Otto H. Kahn）也正设法让剧院振衰起敝，就在康瑞德在柏林与马勒敲定合约之际，卡恩也不声不响前往巴黎，和长袖善舞的米兰斯卡拉剧院总监奎多·加提—卡沙查（Guido Gatti Casazza）搭上了线，因为他认为健康走下坡的康瑞德再也干不了多久了，而找上加提—卡沙查的用意，自然是为了网罗他旗下的王牌指挥，年纪轻轻但声誉鹊起的阿尔图罗·托斯卡尼尼（Arturo Toscanini）。卡恩这算盘并没有打错，名震天下的托斯卡尼尼的受聘于大都会歌剧院，没多久就成为定局。

马勒和托斯卡尼尼王王相见，不消说使得歌剧院董事会心中惴惴不安，因为马勒的指挥暴君名声不是闹着玩的，而托斯卡尼尼也不是什么谦和之辈。虽然加提—卡沙查信誓旦旦地保证托斯卡尼尼愿意接受这样的安排，而托斯卡尼尼本人也说，他很高兴“能和马勒这等才



纽约大都会歌剧院

具的艺术家相处”,他“对马勒至为敬仰,能和他而不是什么庸才共事,乃是一大幸事”,只是两人实际共处时会是什么情况,只有天知道。

加提—卡沙查一直到1908年夏才从缠绵病榻的康瑞德手中接下剧院总监一职,随他而至的托斯卡尼尼倒也能人如其言,除了一开始为了《特里斯坦与伊索尔德》

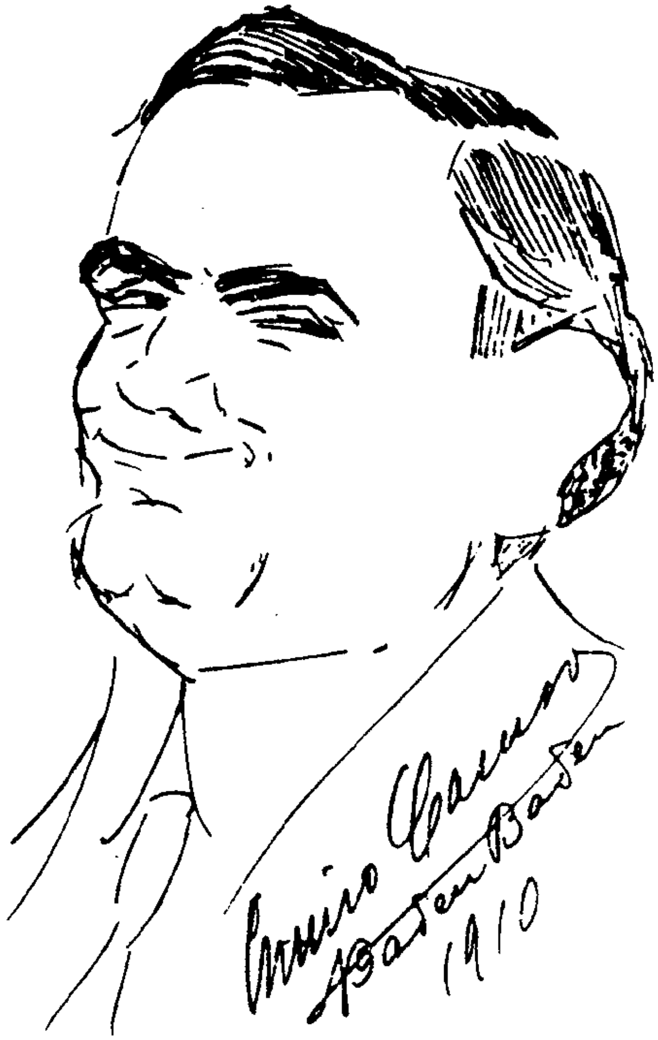
一剧指挥权问题闹了点不愉快，他在第一个乐季表现了对马勒地位的相当尊重。

在马勒抵达纽约前，一家报纸刊出了年轻的美国指挥家瓦尔特·洛斯威尔(Walter Rothwell)对马勒的描写：

他在别人力所不能及处举重若轻，……他有许多实在难以索解的特异之处。举例而言，我不知多少次看到他乐团中的乐手放下乐器，全身瘫痪般连一个音符也奏不出来，原因只是他眼中的神情。我听到他们说："除非你把视线移开，否则我无法演奏。"他可以靠这双神奇的眼睛，叫乐团达成任何他想要的效果。这当然不是他做人成功，因为我想没有人会认为他和蔼可亲。

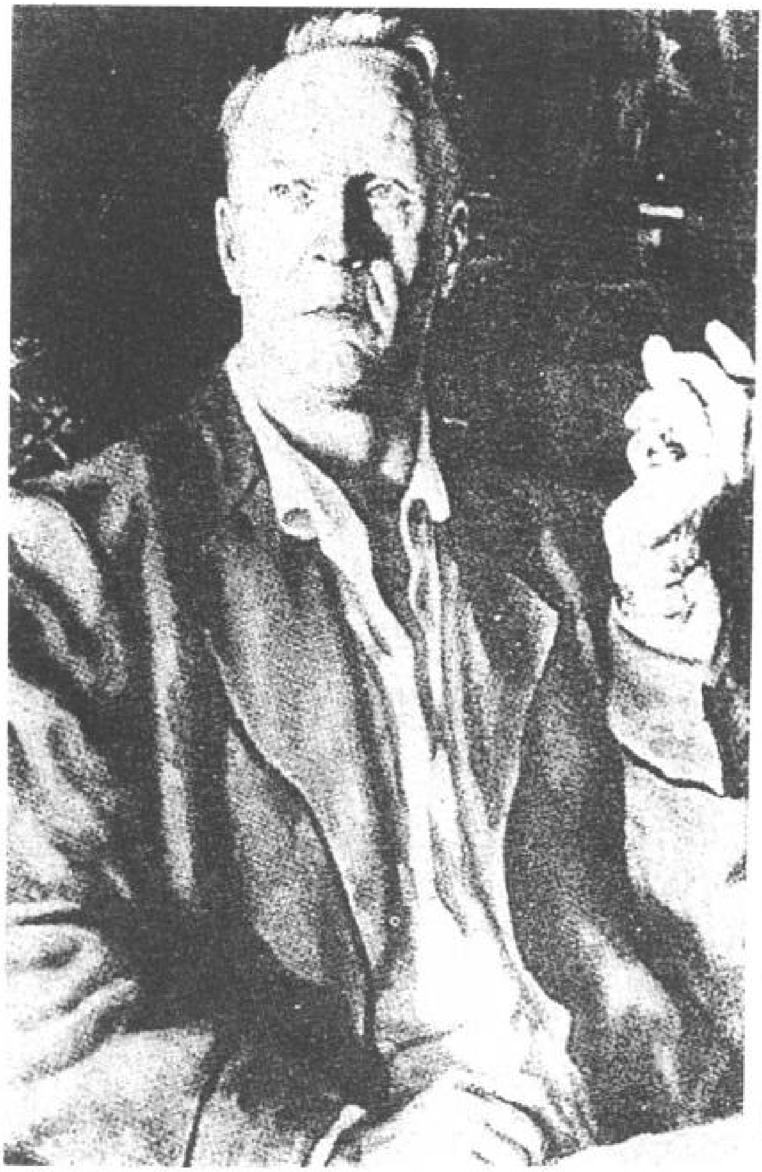
洛斯威尔虽是在欧洲亲眼见识到马勒的指挥，但无疑他这番记述，也受到时人对马勒暴君作风传闻渲染的影响。无论如何，纽约大众所见到的马勒，已是个由于家庭悲剧和恶劣健康打击而大见消沉的人。他再没有体力像维也纳时期一样，巨细靡遗地躬亲照应歌剧演出的每一环节。当然他对每一个演出者的要求依旧一丝不苟，但现在他不必伤神于累人的行政管理工作，对于自己分内的职责也不再采取那么高不可攀的要求标准。事实上，他大可把在纽约的客座邀约演出看成一系列报酬优厚的演出。

大都会歌剧院最可称道的莫过于旗下唱将云集，随时可供他指挥驱使。他第一个乐季中合作的歌手，就包



恩利可·卡鲁索

括恩利可·卡鲁索(Enrico Caruso)和费奥多·夏里亚平(Feodor Chaliapin),其他还有奥莉芙·弗伦斯坦(Olive Fremstad),她在马勒初显身手的制作中首次饰演伊索尔德,与她唱对手的特里斯坦是海因利希·柯诺特(Heinrich Knote),乔安娜·盖德斯基(Johanna Gadski)在《女武神》和《齐格弗里德》中饰演布伦希德(Brunnhilde),柏塔·波瑞娜(Berta Borena)饰演《费岱里奥》中的莱奥诺拉,卡尔·布瑞恩(Carl Burrian)饰演弗罗伦斯坦,安东尼欧·史考提(Antonio Scotti)担纲演唱《唐·乔凡尼》,安东·范·卢伊(Anton van Rooy)则是《尼伯龙根的指环》剧中的主神华坦(Wotan)。马勒这几场初显身手的制作演出,显然没有让拭目以待的纽约各界失望。



费奥多·夏里亚平

《特里斯坦与伊索尔德》在1908年1月1日盛大首演，乐评家里夏德·艾德利奇（Richard Aldrich）在《纽约时报》上写道："新任指挥的不同凡响之处，彰显在整个演出的精神之中。戏剧美感的脉动贯彻于全场，……在音乐的诠释上，比诸纽约所曾闻听过的最佳演出，毫不逊色。"

三个星期之后的1月23日《唐·乔凡尼》登场，之后是2月7日的《女武神》和2月19日的《齐格弗里德》，继之是3月20日的《费岱里奥》。这场《费岱里奥》马勒沿用罗勒在维也纳的舞台设计，他原本还想把全套道具从大西洋彼岸运过来，后来因成本考虑而打消此一念头。

1908年夏，马勒回到欧洲探访亲友，并客座指挥了

一系列的音乐会，行程包括维也纳、慕尼黑、柏林、汉堡、巴黎，并在威斯巴登指挥了他的第一交响曲。在1907年的一连串打击之后，他和爱尔玛是不会再回到麦尔尼格这个伤心地，但是他必须继续创作，他已有一年多没有提笔作曲，这对正逢生命难关煎熬的他，并不是件好事。爱尔玛在多洛米蒂山区的小镇托布拉赫（Toblach）附近找到一处适合的小农庄，一家人在6月间来到此地。她笔下描写的这年夏天的光景至为黯淡：

我们对什么都谨慎恐惧。他散步没多久就要停下来摸摸脉搏，他也不时要我听听他的心跳是清晰，是急促，还是稳定。之前我已要他放弃他的自行车运动、爬山以



马勒位于托布拉赫的别墅

及游泳，这些是他一向热爱的，但现在都不能再做了。如今他把计步器随时放在口袋中，他的每一步、每次心跳都得小心计量，简直是在活受罪。我们每一次踏青、每一次放松心神的尝试，都以失败告终。

爱尔玛的记述常会有不实或加油添醋之处，但这次她并没有夸大其词。马勒这时期致布鲁诺·瓦尔特的一封信中，写出了他内心深处的悲凉：

我整个生活方式都不得不改变，你无法想像这对我是何等折磨。多少年来我习于作消耗体力的运动，在林间山区健行，从大自然汲取无数的灵感，之后才像农人收割回来一样，坐在案前将我的素材整理成形。我走一趟路或爬一次山下来，就连精神上的负累也暂抛于一旁。如今我却不能有半点劳累，时时小心身体，连走路都以尽可能避免为妙。而我在这里憩居，在岑寂之中专注于自身，只是让我更加感觉到身体不对劲。也许是我多虑，但自从我来到乡下以来，我觉得身体比在城市里还糟，因为城里种种事务让我没时间去想太多。……至于不得不尽弃昔日作息方式实在叫人气馁。我过去从来没办法一直枯坐在书桌前，我心灵的运作需要外在的运动来配合。……只不过缓步走上一小段路，我的脉搏就跳得飞快，叫我沮丧极了，想要放松一下身体却只是适得其反，……这真是我受过的最大磨难。

不过当他投身于去年夏天起了个头的作曲工作，他又得以将心思寄托于艺术的世界中。贝特格编译的这些中国诗词，描绘出一幅幅宁静致远、哀而不怨的东方神秘诗情水墨画，和他现在的心境十分契合，他日复一日浸淫其中，肉体上所受的痛苦和限制也暂时退居其次。前来托布拉赫拜访他的友人，发现他又恢复精神上的活力，体能上也颇见起色，他所写的一些信件也不再那么灰暗。

他到 9 月 1 日已完成了第六首歌曲的草稿，而他原本所构想的声乐套曲面貌，经过他的管弦乐手法处理，已然成为一部前无古人的诗歌交响曲，后来本杰明·布里顿 (Benjamin Britten) 的《春天》交响曲 (Spring Symphony)，以及德米特里·肖斯塔科维奇(Dmitri Shostakovich)的第十四交响曲，都是沿袭马勒此曲的构思而来的。一开始他为此曲取名为《玉笛》(Die Flöte Jade)，后来改成《大地悲愁之歌》(Das Lied von Jammer der Erde)，最后才定名为《大地之歌》。

马勒后来认为，此曲大概是他所有创作中最为个人化的一首心曲。在他生命的垂暮之年，他却重新展开一段“学习”的历程，眼前出现的是一片前所未至之境。一如他向瓦尔特所说的，他此际和死神朝夕相处，他的眼界才更为之洞开，深刻领略于大自然的无尽美感，光是活着便让他陶然欣悦。每一片刻、每个感动都镀上一层崭新的意义，仿佛凝结成永恒。在马勒的作品中，唯有在此，死亡逼临的痛楚和生命难舍的情致才以完美的和谐之姿并立着。

《大地之歌》独一无二的音响世界，完美传达出了贝特格译诗中呈现的中国水墨诗画情韵。乐曲线条时而纤美无比，时而深刻异常，一股隐隐暗流在涌动与突现着，诗中的中国情境经由这一份才气跃然于音符之间。

马勒和《中国之笛》的这番邂逅着实是一个奇迹。源自万里之外东方古国的这些诗篇，竟能与他其时的感知心境如此契合，从而造就出这部旷古绝今的深邃隽永杰作。作为慢板终曲乐章的《告别》(Der Abschied)，不仅其长度相当于前五个乐章的总和，其精神分量亦为全曲重心之所在，由极敏锐地捕捉到生命步向死亡的不甘但又毅然决然的体悟认知组成。

这个达于艺术极致表现能力的乐章，可以说是马勒对于死亡是无法逃脱的命运所作的一番思考。在其绵亘无尽的曲韵中，晦暗、孤清、渴慕、悲愁、无奈等情思交织，一切最后复归于空寂。送葬进行曲的凝滞气氛是乐章的重心，低音大提琴、低音大号、圆号以及中国锣的寒峻音色仿佛发自无尽深处，就在这盘旋不去的背景低音中，独自游移的独奏木管犹如独行的过客。饱蕴着难以言喻的悲凉沧桑情境，一直延续到情感积蕴达于顶点的终结部。这里马勒以自己加上的诗句，表达他最终对于必须向他所深爱的人世挥别的痛感：“大地春来百花放/新绿处处/在那无际的太空/到处放射着蓝色的光芒/永远……永远……”独唱者缥缈迷蒙地在最后的“永远……永远……”一词上幽回往复，以至终不可闻。在弦乐延绵的弱音和弦中，竖琴、钢片琴以及曼陀铃的清冷音符宛如

晶莹圆润的露珠。这结束乐段超然物外,尽涤尘俗,情韵遥远,仿佛无所终始,乐音与静寂间的分际几不可判。生命的无尽渴慕和应天知命的体悟,至此化归为一体。

这个夏季让马勒低沉的心境有所好转。假期结束前，他前往布拉格，亲自负责他的第七交响曲定于9月19日的首演。在排演期间,包括阿尔班·贝尔格、奥托·克莱姆佩莱尔、奥西普·加布瑞洛维奇以及阿图尔·博丹斯基（Artur Bodanzky）在内的一群乐坛后辈知交都特地赶来,和马勒作茱萸之会,这更使马勒心情宽慰不少。他完成这首堪称诡谲新异的交响曲已有三年时间，此时他回顾这首杰作，对其中若干方面又有不确定之感，于是,他在排练过程中仍坚持力求完美的性格,在配器等方面作了修订。只是这些努力还是无济于事，首演时听众依然是一头雾水,只能应以礼貌性的掌声。

马勒回到纽约前，大都会歌剧院已与加提—卡沙查和托斯卡尼尼签下合约，加提—卡沙查接任剧院总监。果不其然,托斯卡尼尼一来就坚持,他要在新乐季开锣的11月16日以《特里斯坦与伊索尔德》一剧作为开场献礼。马勒在写给剧院副总监安德烈斯·狄波（Andreas Dippel)的信中,清楚地表达了他同样坚定的立场:

我想不到的是,要推出《特里斯坦与伊索尔德》的新制作前却丝毫未先征询我的意见，我对此实难苟同。……近日来,我若是为顾及我同事(托斯卡尼尼)的意愿而让新任总监放手为之,也必须表明《特里斯坦与伊

索尔德》并不在此例。我上一乐季为《特里斯坦与伊索尔德》而煞费苦心,我可以不揣冒昧地说此剧如今在纽约出现的面貌乃是我的精神财产。

托斯卡尼尼如期为新乐季打响了第一炮，不过剧目不是《特里斯坦与伊索尔德》,而是《阿依达》[艾美·戴丝汀（Emmy Destinn）担纲演出，卡鲁索饰唱拉达梅斯(Radames)]。一场潜在的冲突风波，至少一时之间暂时化解。

马勒本人在次年,也就是1909年元月回到大都会歌剧院的指挥台,推出了莫扎特《费加罗婚礼》的新制作,2月间又作了斯美塔那的《被出卖的新嫁娘》的美国首演。这场《费加罗婚礼》马勒只用了20场排练就琢磨至炉火纯青之境,它成为他在大都会短短生涯中的成功出击,不过要论最大的成功，还是3月12日隆重推出的《特里斯坦与伊索尔德》。马勒在演出后向爱尔玛写道：“诸事皆吉,我再找不出一场《特里斯坦与伊索尔德》可与这次的演出相提并论。”马勒再次以其精湛过人的音乐功力,让最为挑剔的乐评家也不得不为之折服，报章上的乐评是一面倒的喝彩之声：

昨晚的伊尔索德（奥莉芙·弗伦斯坦)，自今而后想到她在1909年3月12日的演出,大概都会喜不自胜。这是个超凡绝俗、尊贵雍容而悲壮慷慨的伊索尔德,不过她不是唯一的荣光，……马勒先生尽抛一切无谓的顾虑于

脑后,……音流巨浪宛若破闸而出,这是他首度让我们听到的声音,……当伊索尔德将酒杯举至唇边时所乍现的石破天惊的死亡动机。

这是马勒最后一次的《特里斯坦与伊索尔德》演出。事实上他在大都会只再指挥了一部歌剧,也就是他在维也纳时的旧爱——柴可夫斯基的《黑桃皇后》的美国首演。这次演出也顺理成章找来了他在维也纳最顶尖的巨星之一——里欧·史力沙克,担纲演出男主角。

马勒在纽约时期碰上的主要麻烦,出在他与纽约爱乐——其实是爱乐协会委员会(Philharmonic Society Committee)——的合作关系,除此之外他对纽约市及其市民很快就有了好感。他们开怀和善、不拘小节的性格,让他颇感自在。在历经欧洲,特别是维也纳一贯彬彬有礼的贵族风尚的环境后,这里给予他十分亲切之感。纽约市壮观而现代的景象令他精神振奋,他喜欢看第五大道上熙来攘往的人群,更对市区的地铁系统深为着迷,只要允许他都宁可搭乘地铁而舍计程车不坐。他和爱尔玛初到之时,暂时以可以俯瞰中央公园的美杰大旅馆11楼的一间套房为居所,后来迁至萨伏伊旅馆,这里是多数一流艺术家在纽约的落脚处。

马勒在纽约首次指挥的交响音乐会,是在他第二次来到此地,也就是1908年的11至12月间和瓦尔特·丹洛希(Walter Damrosch)的"交响协会"作了一系列三场的演出。马勒对这个乐团不算昂扬的士气并不满意,别的



远眺纽约的曼哈顿区

不说,排练时总会有些人借故不到,纪律难以维持。至于演出结果,乐评和听众对于他在贝多芬第五交响曲中的傲骨嶙峋、大开大阖的处理手法,一时间也是难以消受,最常听见的一句评语是"硬派作风"。三场音乐会的最后一场,是他自己的第二交响曲在美国的首演,以乐团得过且过式的演出技艺,听众不出意料之外也只报以行礼如仪的掌声,不过就在这晚的演出之后,爱乐协会的几位妇女委员找上了他。自治的纽约爱乐乐团当时的低潮不振已有一段时日,因为以纽约市三个歌剧院管弦乐团(大都会歌剧院为了把汉默斯坦因的曼哈顿歌剧院比下去,分设了两个管弦乐团,同时可以兵分两地演出)所提供的优厚条件,最好的一些乐手不消说都被网罗到他们的旗下。面临着这种内外交困的境况,纽约爱乐乐团只得从制度上寻求根本的变革,也就是放弃原来的乐团自治和客座指挥制(这也标志着此一制度在美国走向没落),改为采用乐手签约聘任和延请一名常任指挥的方式,同时成立一个董事会或称委员会,理论上他们将把乐团的艺



奥古斯特·罗丹为马勒所塑的青铜头像

术和人事大权转交到常任指挥手上，虽然后来局面的发展与此理想相去甚远。无论如何，若干富裕的赞助人出资成立了乐团营运的基金，他们由上述的女士们代表，希望接洽马勒取代现任的首席指挥瓦西里·沙弗诺夫（Vassily Safonoff），负责乐团的振衰起敝大任。这时委员会为马勒如日中天的名头所慑，没有意识到他色彩鲜明、独树一帜的艺术风格，可能成为他们所难以完全掌握的一张牌。而马勒呢，显然他是为这样一个挑战所吸引，稍加考虑之后就爽快接受了聘约，让委员会喜出望外。

爱乐协会立即着手安排两场音乐会，希望一炮打响纽约爱乐乐团由新任名将领军这个消息。这两场演出的曲目算是相当正规（1909 年 3 月 31 日：舒曼的《曼弗雷德》序曲、贝多芬第七交响曲、瓦格纳的《齐格弗里德牧歌》以及《唐豪舍》序曲；4 月 6 日：贝多芬的《爱格蒙特》序曲以及第九交响曲），不过其诠释毫无因循板滞。乐评界都以乐观其成的态度，赞扬乐团所重新展现出的活力与朝气，不过诚如一些老实不客气的乐评所言，乐团的素质还是远不及马勒所一贯要求的水平。很显然，他在下

一个乐季之前必须做的，是给乐团人事来一番大换血。对这两场演出，几乎所有乐评都指出木管部的表现尤其令人不敢恭维。

在这次演出之后，马勒和爱尔玛又回到欧洲避暑，他们在巴黎作了短暂停留，结识了法国大雕塑家奥古斯特·罗丹(Auguste Rodin)，罗丹为马勒作了一个青铜头像，此一作品现展示在维也纳国家歌剧院的大厅中。马勒从这年年初开始摆脱了低落的心绪，思想不再灰暗，旧日的钢铁般意志也再显露本色，这由他致布鲁诺·瓦尔特一封发人深思的信中，可以得到证明。此信和瓦尔特前一年夏得自马勒的音讯，实有天壤之别。

我过去这一年半来经历了许多事情。我几乎无法拿出来谈。我要如何去描述这么可怕的危机！如今我看事情的角度完全不同了——感觉如此生龙活虎，而活着的滋味远较过去甜美。要是有朝一日我突然发现我换了个躯壳(就像终景中的浮士德)，我想我都不会惊讶的，……对自己以及对超乎我们之上的更高世界不真诚，即使只有短短的时间，都是多么愚蠢。……怪哉！现在我听到音乐(即使是当我在指挥时)，我听到的是对我心中所有疑惑相当清楚的答案，感觉是全然的明白和坚定。或者我该说，我清楚地感到根本就没什么疑惑可言。

马勒精神上的重整旗鼓，显然是在他肉体上受到与日俱增的不幸压力下，所反激出的一番昂扬斗志。只是

爱尔玛反倒日益难以承受这等日夜难有放松的心理煎熬,到这年的6月她的精神状况十分不稳定,已经迫使他们作出两人暂时分处两地的决定,她留在列维可(Levico)休养,他则前往托布拉赫附近的戈丁(Göding)和友人相聚。他在这里展开了第九交响曲的创作:

我在这里感觉甚好!能坐在轩敞的窗边工作,呼吸新鲜的空气,周围花木扶疏——我直至现在才知道这是何等的喜乐。我现在看清了我过去的夏日生活方式有多反常。我觉得自己的身体渐入佳境。我一想到我那些"工作室"就不寒而栗;尽管我在其中度过此生最快乐的一些时日,但这大概叫我付出了健康的代价。

马勒其时健康情况稍见好转,但他却着手构思第九交响曲这首死亡暗流冲激迸涌的悲壮乐曲,衡量一般人在死亡阴影下忌讳逃避的心理,马勒的奋不顾身与之作正面交锋,见证了他非比寻常的生之勇气。诚如戴瑞克·库克所言,第九交响曲乃是:

马勒的心灵暗夜;更令人感佩的是,他绝不轻向绝望低头。在终乐章痛彻心扉的感怀中,虽然历经了前三个乐章的种种惊恐和无助,马勒对于生命无法割舍的爱仍然破茧而出,而这必须归功于伟大的音乐能将相互冲突的不同情感同时并呈的特质。这首交响曲是诗人里尔克(Rainer Rilke)所称的"终无所怨的生命礼赞"(dennoch

preisen)的音乐诗篇。

《大地之歌》凄极美极的告别心声，并没有让马勒尽卸心灵深处的挣扎困顿。第九交响曲恍若末世境象的第一乐章是为他至高的一项成就，死神令人惊悸的身影时伏时现，无所不在，其天风海雨逼人而来的灵视，以及波澜壮阔的创思营构技法，令人心神撼动。乐音开启处的脉动，立时令人联想到他随时可能停止的心跳，竖琴、低抑的圆号以及中提琴勾绘出的悲凉萧瑟图像，缓缓带出了小提琴声部款款低吟的时暖时寒的旋律，犹如心头流淌着鲜血的同时，又不由自主鼓胀抽搐着无尽的憧憬之情。然而，焦虑和恐惧的身影不久已卷天席地而来。在这场凶险万状的心灵恶斗中，时而有柳暗花明的振奋时刻，但立刻又为绝望幻灭之情所夺。第三回合的最后的奋不顾身一搏亦遭压倒后，死亡的狰狞身形终于逼临眼前，一开始由竖琴如丧钟敲响的音型，此时由长号和定音鼓“以最大力度”当头罩下。这之后是一段杀气四伏的送葬行列般行进，凄美的D大调主题旋律挣扎着从中浮现，然而却已扭曲得不成形。

中间两个乐章集苦涩和幻灭的觉悟于一身。连第二乐章一开始貌似无忧无虑的兰德勒舞曲，都一步步剥落了其风姿，变成了乏味、做作而古怪的姿态。以马勒自己的话来说，这是“生之舞蹈”的质变和空洞化。连续的谐谑回旋曲(Rondo-Burleske)乐章无比犀利辛辣，以一种狂狷睥睨的眼神，对这无谓枉然的世间投以鄙夷的一瞥。

这个乐章所驱使的主题群碎散化的手法，后来经韦伯恩和贝尔格之手得到进一步发扬光大，而马勒更有意嘲讽地把这乐章题献给他的“阿波罗弟兄们”，也就是那些认为他对位手法不够高明的乐评家。这里桀骜不驯、张狂恣肆的对位技法，犹如野马脱缰而奔。

最后，慢板的终乐章宛若天外一道奇光，适时地打了进来。耐人寻思的是，这个乐章包蕴万千的赞美诗般的主题，乃是由前一乐章中段的旋律的音型发展而来。乐流一发即如禁塞已久的情感破闸而出，时而热切激昂，时而幽怀自伤。一路蕴蓄的郁郁之情，终于在铜管一记摧金裂玉的天问声中作了最后爆发。在沧桑历尽、渐趋平复的乐韵之中，马勒似乎来到了心灵的最后归宿。不过，第九交响曲最后随风而逝的弦乐琴音，我们已经知道并不是他这一生的最后表白。藉由戴瑞克·库克所编辑的演奏用版本，我们听到了马勒未竟的第十交响曲最末篇章所想告诉我们的事。

剩下的夏日时光很快过去了。天清气爽的秋季翩然来临之时，马勒的心境仍相当开朗。在 10 月回到纽约之前，他愉快地和他所喜爱的阿姆斯特丹会堂管弦乐团再次携手合作，演出他的第七交响曲。和积弱不振的纽约爱乐乐团相比之下，阿姆斯特丹会堂管弦乐团优游裕如的技艺火候，想必令马勒深感如鱼得水。

不过在纽约，纽约爱乐委员会的复兴计划正如火如荼展开，准备迎接 11 月 4 日开始的第六十八个乐季。他们请来了新的乐团首席提奥多·史皮林（Theodore Spier-

ing)，木管部若干不称职的乐手被请走路，弦乐部的编制也作了必要的调整，低音大提琴由原来的 14 人缩减为 8 人。在演出计划方面，例行的周四晚和周五下午的预约音乐会打算作进一步推广。预约制的好处是同一套曲目分供多场演出，如此自然会有更充裕的排练时间。他们先试行推出周日午场音乐会系列，曲目则安排全套贝多芬交响曲，以及当时颇为新鲜的“历史”音乐会，演出巴赫以降的亨德尔、拉摩、葛雷特里（A. Grétry）、海顿等人的作品，另外在布鲁克林学院策划一个特别系列，同时安排乐团重新出发作第一次巡回演出，行程包括纽黑文（New Haven）、斯普林菲尔德（Springfield）、普洛维登斯（Providence）、费城以及波士顿，而马勒坚持要打破当时的惯例，让乐团以完整的编制踏上征程。

显然爱乐协会的委员会在行事咄咄逼人的谢尔顿女士带头下，决心要让纽约爱乐乐团重振声威，把名闻遐迩的波士顿交响乐团比下去，取得美国第一的地位。名重乐坛的马勒当然是肩负此一重任的不二人选，美国当时再无人具备像他这样精湛的乐团调教能力，也没有人能有他这样自成一家的诠释风格。举例而言，谁能像他对于贝多芬的交响曲，有着如此深厚一贯的全盘掌握构思，无论他在一些执行细节上作了怎样的弹性发挥。

不幸的是，没多久纽约也像维也纳一样，一群以道统自命的保守人士开始按捺不住。他们习惯听到的是旧派云淡风清的古典样式的诠释，像马勒这般热烈澎湃、生死以之的指挥路数，就算他们愿意接纳，也需要一段时间的

调适。

在纽约，与维也纳那批以挑剔为能事的乐评家相唱和的头面人物，是《纽约论坛报》的亨利·克列比尔(Henry E. Krehbiel),他也是纽约爱乐乐团的首席记者和撰稿人。他最以为不可的，是马勒把贝多芬交响曲的木管编制加倍,以及其他诸如此类的配器调整,如《田园》交响曲中的"暴风雨"乐章增加了一名定音鼓手,《英雄》交响曲的终乐章中补充了一支降E调单簧管。对于后者这种情况，马勒所持的理由是其中这段喧闹的匈牙利式曲调，如果当年贝多芬可以处理，必然会取用之以强化其"吉卜赛音乐"的效果。他秉持他在维也纳时即一再重申的信念,也就是作曲家不应将乐曲视为神圣不可侵犯,尤其是当后来乐器性能的进步，的确有助改进乐曲的清晰度或增进其效果的时候。这当然是个争议性很大的想法。不过马勒拥有一往无前的精神，就连当世一些作曲家的作品,例如小他几岁的里夏德·施特劳斯,他也不惮于在一些细节上择善固执一番。以《唐璜》(Don Juan)这首交响诗而言，马勒老实不客气地作了不少配器上的更动,因为他认为施特劳斯完成此曲时还年轻,想法和后来必然已有不同。同样，在《蒂尔·欧伦史比格的恶作剧》(Till Eulenspiegelslustige Streiche)中,蒂尔被送上绞刑台处死时的最后悲鸣乐段，马勒总是将指定的一支高音D调单簧管换成普通单簧管，因为这样一来单簧管乐手在演奏施特劳斯所写的高音乐句时,几乎是要声嘶力竭,从而更加强化了原来的效果。我们并不清楚施特劳斯本人

对这些改变作何感想，不过至少马勒没有接到过他的抗议。

有意思的是，同他在经典曲目上的非正统处理手法相比，纽约更接受马勒自己的乐曲。不过保守人士还是免不了要大发议论，像克列比尔就对马勒意涵深远的抒情美妙旋律和俚俗古怪声响同时并出的惯有手法，表示不以为然：

> 马勒没有理由要以鄙陋的先知自命，他在D大调交响曲的最后乐章就以这样的姿态出现。他表现得再明白不过，在一片令人难忍的噪音中，没有来由地插进了一个由至为柔美感人的旋律所发展出的乐段。

乐评家的识见鄙陋如此，无怪乎马勒不惜挑战礼数惯例，坚持不肯让乐评界的代表人物克列比尔为他的交响曲作乐曲阐释。马勒任内曾在纽约指挥自己的交响曲中只有第一、第二以及第四这三首。

多数论者都不忘指出，马勒和纽约爱乐乐团这段短短的合作关系可以说相当失败。不过我们不应忽视的是，在两个乐季的时间内，乐团的曲目已经逐步扩增，触及到相当有趣的一些新领域。若干美国本土作曲家受到青睐，例如爱德华·麦克杜威（Edward MacDowell）的D小调钢琴协奏曲，还有查德维克（G. Chadwick）、哈德利（H. Hadley）、雷夫勒（C. Loeffler）等，而最令人惊讶的是马勒在他未能践履的第三个乐季中，甚至打算指挥查尔

斯·伊维斯(Charles Ives)的一首交响曲。

他对法国音乐，显然也有浓厚的兴趣。维也纳期间他对柏辽兹创新纪元的《幻想》交响曲就甚为重视，而在纽约爱乐乐团的第一次巡回演出中，他就以此曲作为重头戏。杜卡(P. Dukas)的《小巫师》、比才的《阿莱城姑娘》(L'Arlesienne) 第一号组曲（附合唱团)、夏布里耶（A. Chabrier) 的《西班牙》(Espagna)、德彪西的《夜曲》(Nocturnes) 和《意象》(Images) 曲集中的《春之回旋曲》



爱德华·艾尔加

(Rondes du Printemps)以及《伊比利亚》(Iberia),还有马斯奈(J. Massenet)和拉罗(E. Lalo)等人的乐曲,都出现在他 1910—1911 年乐季约四十场的音乐会中。英国作曲家也在马勒的注意之列,包括艾尔加(Edward Elgar)的《海景》(Sea Pictures)和《谜语变奏曲》(Enigma Variations),还有较不为人知的查尔斯·史丹佛(Charles Stanford)的《爱尔兰》交响曲(Irish Symphony)。



谢尔盖·拉赫玛尼诺夫

无疑，马勒的纽约时期若不是这么短促，爱乐委员会的立场也能更加开放进取些，他将会一步步地排出更具创新意义的曲目。然而我们不难看出，他这期间排出的曲目主要还是受限于乐团的演出技艺，以及听众对于开发新领域的兴趣。当时的纽约爱乐大众，只要看到曲目上排出的是比较当代的乐曲，通常就采取敬而远之的态度；这倒也不足为怪，因为每次有谁作一些推陈出新的尝试，报刊乐评上看到的准没什么好话。马勒之前的瓦西利·沙弗诺夫，在其任内想要为曲目增添些新意，于是引介了新生代的若干俄罗斯作曲家，如斯克里亚宾等人的一些作品，结果被批评得体无完肤。

因此马勒在纽约演出的曲目，主要还是传统的德奥经典大师，如莫扎特、贝多芬、瓦格纳等人的作品，比较时新的则有里夏德·施特劳斯的《英雄的生涯》(Ein Heldenleben) 和《查拉图斯特拉如是说》(Also Sprach Zarathustra)，还有上面提到的《唐璜》及《蒂尔·欧伦史比格的恶作剧》，另外偶有像费兹纳 (Hans Pfitzner) 罕为人知的歌剧序曲《圣诞小精灵》(Das Christelfiein) 这样的乐曲。可以附带一提的是，爱尔玛坚称马勒在纽约指挥演出了布鲁克纳的全套交响曲，但文献记载明明白白显示这并不真实，他事实上只演出了布鲁克纳的第四交响曲。当时在美国，布鲁克纳也并不乏推广拥护者。

回到正题，我们可以说马勒与纽约爱乐乐团的两个乐季，最值得一书的是他和一些传奇性演奏名家的搭档演出。弗里茨·克莱斯勒(Fritz Kreisler)演出了勃拉姆斯

和贝多芬的小提琴协奏曲；约瑟夫·莱文（Josef Lhévinne）在柴可夫斯基的第一号钢琴协奏曲中担纲；另外一位不凡的大师谢尔盖·拉赫玛尼诺夫（Sergei Rachmaninov）主奏了他自己的第三钢琴协奏曲，时间是1910年1月16日。拉赫玛尼诺夫当时对美国人把音乐演出看成是商业交易的态度，感到相当不适应，但是马勒代表的正是这个环境所欠缺的为艺术献身的精神：

马勒是我所见唯一可与尼基什相提并论的指挥家。他全神投入这首协奏曲，直至相当繁复的乐团伴奏部分达到了尽善尽美之境。……对马勒而言，乐谱的每个细节都同等重要，这是指挥家中至为少见的。


弗鲁西奥·布梭尼

不过，马勒在纽约邂逅的音乐名家中，最具有耀眼光芒的还是要属意大利作曲家兼钢琴巨匠布梭尼（Ferruccio Busoni）。两人初次晤面即对彼此的音乐修养和精神人格惺惺相惜。布梭尼对于他和马勒共事的经验有这样的表白："和您在一起有涤荡心志之效。只要来到您身边，立时如沐春风，又感年轻。"

马勒在纽约指挥了布梭尼的两首乐曲：《杜兰朵》

(Turandot)组曲和《悲歌摇篮曲》(Berceuse Elégiaque)的首演,不过两人的进一步深交,是在他们的协奏曲合作之后。布梭尼在致爱妻的信中写道:"这个人在排练时有何等的深爱和一击必中的直觉!"不过可以想见的是,这两位鹤立鸡群的艺术家的结合,其成果必然无法为那些有"心理洁癖"的人士所接受。在他们恣意挥洒而生气盎然的一场贝多芬《皇帝》协奏曲排演后,谢尔顿女士为首的"监督"委员会再也按捺不住,她泪眼汪汪地前来向马勒说:"不行,马勒先生,这绝对不行的。"

马勒其时必然已有觉悟,知道在爱乐协会委员会的限制下,没有多少可供发挥的艺术空间。里夏德·施克尔(Richard Schickel)在所著的《卡内基厅的世界》(The World of Carnegie Hall)一书中形容这些"有钱而头脑简单的女士",其自以为是的心理已到匪夷所思的地步。施克尔说:她们"对音乐所知不多,更别提真正的爱好。……她们根本不是可以和这样一位艺术家打交道的人。对她们而言,音乐只是种赏心悦耳的活动,和慈善舞会或购物活动差不多。"然而,这些对音乐认识不多的人,却是很敢于指正当代最顶尖的一位贝多芬诠释者。马勒对此只能哑然无语。如同爱尔玛后来所说:"他惊讶地发现自己像个傀儡般被十个女人颐指气使。"过去所谓首席指挥将享有充分艺术自由的保证,显然只是一张空头支票,但是马勒不是轻言退让之人,委员会未能称心如意之余,更变本加厉地施加更多无理的要求。每次马勒在演出贝多芬交响曲时将木管加倍,每次他安排演出

一首“非商业性”的乐曲，这些上流仕女就免不了要兴师问罪一番。

1911 年 2 月，马勒终于被召到全体委员会，她们以各项“有违职守”的罪名结结实实地训斥了他一顿。从一开始就加诸他身上的种种无名有实的约束局限，自此成为正式的规定，他的权限受到了大幅缩减。这一幕实在令人不忍卒睹：以马勒这等地位卓越的音乐家，却必须在纽约一群自尊自贵的附庸风雅之辈面前，为自己的艺术坚持作辩解。面对这种屈辱，他怒气冲冲夺门而出，心里知道他对纽约爱乐乐团怀有的任何雄心宏图都已成泡影。

然而，爱尔玛所称的爱乐团员们都“痛恨”马勒，并不是实情。他一丝不苟的工作态度，无可避免会像在维也纳时招致一些人的反感与敌视，但诚如纽约爱乐乐团的一名小提琴手赫尔曼·马东(Herman Martonne)所言：

> 只要你坚守岗位，善尽职责，那么他对你绝无意见。有时他指责别人以及改动乐谱的做法令我震惊，但他作为音乐家的内在细腻感知和状情造境本事是无与伦比的。

列奥纳德·伯恩斯坦（Leonard Bernstein）指挥纽约爱乐乐团在 20 世纪 60 年代发行的马勒第六交响曲录音中，收录了若干纽约爱乐乐团资深乐手对马勒的回忆谈话，其中包括马东这段话在内。这是些弥足珍贵而深具启发性的文献纪录，因为马勒和乐手间的互动关系，长年

来多有以讹传讹、附会穿凿之处，这些纪录恰可修正人们的一些既成印象。

根据纽约爱乐乐团一两位团员所述，马勒名闻遐迩的暴君脾性，实则是他在求取最大音乐张力的同时，全身心融入高度紧张的情境所致。一名乐手讲述的一件轶事，几乎就是马勒在维也纳时期一次事件的翻版，亦即他为了贝多芬第五交响曲的启始而一再重来，“他就是一直嫌我们的力道不够”。但当他终于引出了他所想要的剑拔弩张的力度时，他显得高兴极了，马上请全部团员和他一起吃点心，为他们所达成的这项成果庆贺。

多数乐手似乎都同意，马勒所下的节拍十分难以遵守跟随。他在来到纽约前，指挥手法上已从他早年的手舞足蹈的全身投入式，改向沉潜稳健的一路。如今他的风格相当内敛，只以扼要但丰富的手势和眼神，还有他那不怒而威的神态，传达出他的要求讯息。他们说他喜欢采用柔软有弹性的速度与乐句，一名乐手称这像是“自由与奴役间的差别”，但有人认为自由得过头。他还常用滑音和揉音的手法，这是沿袭自维也纳传统的弦乐流派风格，显然他想要以此更新纽约爱乐乐团的体质。马勒经常还会向乐团哼唱一段乐句，让他们知道他所想要的表现方式。一名乐手这样形容道：“他要我们照着他的方式歌咏音乐。”

当然团员们免不了要把他和托斯卡尼尼拿来比较一番，而经过几十年之后回顾，大多数团员对于何者才是最为学养俱足的音乐家，已经殊少异议。元老团员之一的

赫伯特·波洛金(Herbert Borodkin)所道出的两人不同之处最为精辟。他说托斯卡尼尼一直都是托斯卡尼尼，而马勒每指挥一首乐曲，就与作曲者的精神融而为一。赫尔曼·马东形容马勒具有的“内在的细腻感知”，是他得以直指作曲家本意的关键所在。这种哲学推至极致，即连乐曲的音符本身也成为多余。一次有乐手问马勒节拍手势能否更为明确，他回答：“好的演奏者不需要指挥，指挥家是必要之恶！”素有指挥暴君名声的人而有此言，乍听之下似乎格格不入，但我们不难寻索出他的用意所在。为了引导或激发乐团成为一体，与他实现分享一个理念，这基本上是一个发幽探微的心路历程，其间硬性的执行要求与规范，反而是一个阻挠沟通的障碍。马勒实则不喜欢由上而下告诉乐手某几句要怎么形塑着墨，但当他出于无奈必须这么做时，我们可以想见他可能因此而难免又过于求全责备。就和所有目光高远的天才人物一样，他不懂为何别人看不到他视为理所当然的地方，不论是在一段乐句、一个乐章，或是一整首交响曲的构思上。

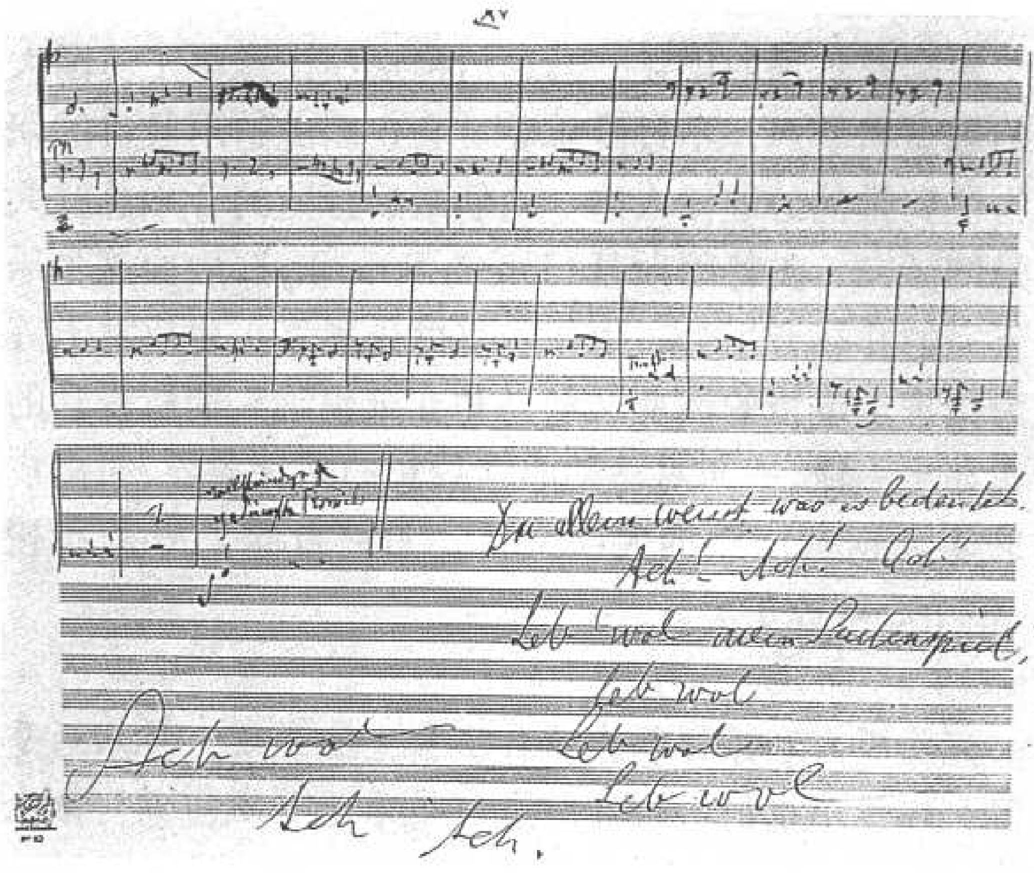
马勒指挥的最后一场纽约爱乐乐团音乐会是在1911年2月21日，也就是在他和爱乐委员会正面冲突之后没几天。之前一天他的喉咙感染又再度复发，虽然有医生的一再告诫，但由于这晚是他朋友布梭尼的《悲歌摇篮曲》的首演，他仍强自撑持指挥完了整场演出。这场音乐会都是意大利曲目，除了布梭尼，还包括辛尼嘉雅(L. Sinigaglia)、马都契(G. Martucci)以及波西(M. E.

Bossi)的作品,托斯卡尼尼也到场聆听。

根据爱尔玛的记述，马勒的抱病演出赢得了美国大众的敬意和掌声，不过爱乐委员会也因此迫不及待的积极物色安排他的继任人选。他们最后择定的音乐总监人选是约瑟夫·史特朗斯基(Joseph Stransky),后面这个乐季未完的几场音乐会，由乐团首席提奥多·史皮林上阵代为指挥。事情的演变又和马勒在维也纳末期所受到的出卖如出一辙,一向对马勒心存敌意的乐评各界,对史皮林的表现别有用意的大吹大捧。目睹此情此景的布梭尼,整个心都凉了。

纽约听众和乐评界在这件事情上的表现，将永远是我回忆中最不堪的一次经验。一个乐团首席临危受命上场作了有板有眼的指挥，结果造成的轰动竟然把马勒全心投入的努力都比了下去！史皮林被吹捧得可以跻身最伟大的指挥家之列，他们还煞有介事地在说要他继续担任下去。没有人对马勒的去职有只言片语的遗憾表示！我们在历史上读到有这种事,但当你亲身经历到,整个心都被绝望充满。

当纽约爱乐乐团于 1911 年 11 月 23 日为马勒举行纪念音乐会,他在作曲上的成就,只以他第五交响曲的第一乐章这样一小片断来聊以应付。随着时移势转，他们将会对当年这样的冷漠对待为憾,但当时,他们所能表示的最大敬意仅止于此。



1942年在维也纳出版的马勒第十交响曲照相摹本，此为第四乐章的结尾

10

“为你而生！为你而死！爱尔玛！”

马勒未及完成的第十号交响曲手稿上，潦草的信笔涂写着许多字句，它们见证着他饱受折磨的心灵：“慈悲吧！……噢！上主！上主！为什么离弃我？……只有你知道这是什么意思。……别了，我的琴！”而在最后一页手稿上写着“为你而生！为你而死！爱尔玛”这样赫然在目的字句，这里的字迹斗大而震颤，仿佛一腔收煞不住的情感就要决堤而出。

这些感于心形于外的字句，让我们得以一窥马勒在他生命最末一年的心境，此时他索绕于心的一大恐惧，不消说就是他可能会失去他生命中的一个至爱——爱尔玛。

时至1910年夏，马勒的婚姻状况已是摇摇欲坠。自1907年那个可怕的7月以来，爱尔玛就不再是原来的爱尔玛，而马勒日益恶化的健康以及生活方式上受到的种种限制，只是让他们的相处产生更多的问题。事实上到

这一年前后，她的情况之糟已到精神崩溃的边缘，医生建议她必须立即作静养，接受适当的医护照料。5月间她住进了托贝达(Tobeldad)的疗养院，然而她在这里的调养，带来了始料未及的后果。一名医生担心她的郁郁寡欢有伤身体，遂给她开了跳舞的处方，希望她会开朗些。这处方证明功效远超预期之外，因为她在跳舞的场合结识了



瓦尔特·葛洛彼乌斯

瓦尔特·葛洛彼乌斯，一个小她四岁的年轻有为的建筑师。

爱尔玛对于异性有着无比的吸引力。一个明显的事实是,她与马勒结婚以来,一直未能在肉体上得到充分的满足。有人认为马勒时而会为阳萎的问题所苦，但笔者认为另一派的说法比较言之成理，亦即马勒在性方面从没有很强的需求，他将之转化升华为他在艺术创作上的动力。无论真相如何,爱尔玛的红杏出墙,除了客观上的种种因素,她自认是个欲念强烈的女人也是重要因素,更别说她的美貌和才情皆非凡脂俗粉。

葛洛彼乌斯惊识天人未久，就迫不及待表明了他的爱意。在她回到托布拉赫之后，他一封情书随即紧追而至,直截了当恳求她弃旧爱而就新欢,而最为匪夷所思的是,他这封信竟是署名给“总监先生马勒”,尽管他后来宣称他是一时笔误写错收信人。事情就此暴露开来。在后来的家庭和情感痛苦煎熬中，马勒毅然把葛洛彼乌斯找来家中,三个人面对面,要爱尔玛作一个抉择。只是她心里其实一直再清楚不过,她根本没什么抉择可言。

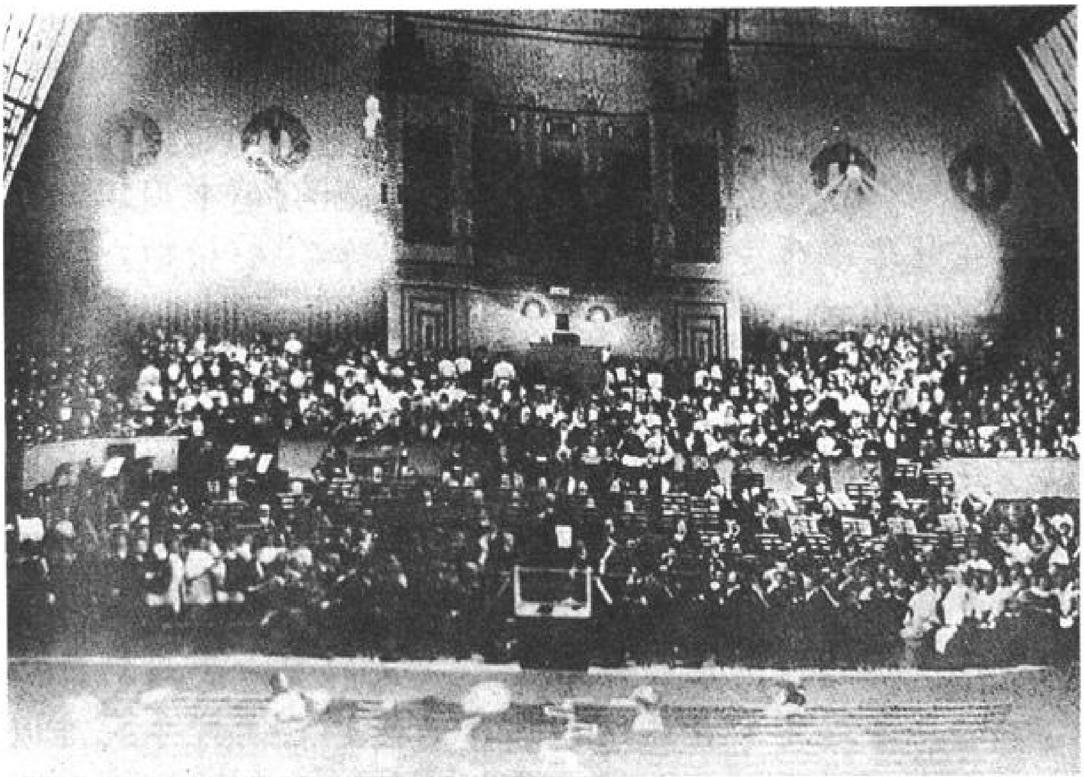
我根本不能想像没有他的日子，……更别说是要和另一个男人一起过日子。我常常会想要自己一个人到别处，展开我的新生活，但从来没想过和另外一个人的可能。马勒是我生命的中心。

然而，经过此一事件，她心里一直怀藏的深闺情怨，

终于在马勒面前赤裸裸摊了开来。他仿佛当头受了一记重击，整个人为罪恶愧疚感所袭。他在耿耿不能自释之余,几经踟蹰而和弗洛伊德作了一次著名的会晤,这番英雄惜英雄的相会虽揭示了他不自觉的一些重要心理倾向，但并无助于扭转既成的整个事态。他幡然领悟到自己一向忽视她的感受，于今遂思以加倍的体贴和关心做一些补偿。事件后的几星期他在给她的一封信中写道："如果你当时离开我，我会像没了空气般的火炬遽然而熄。"就这样在一夜间,她成了他全部生命寄托的重心。他会在熟睡的她的床头留下亲昵的字条，他更想起了她在他坚持下放弃的作曲努力。在迟来的忏悔心驱策下，他力促她把早年的作曲成果重新修订整理，付梓印行。他一下子了解到,他当年硬生生将她的创作才具扼杀,是何等的罪过。一切犹如大梦初醒。

如果说第十交响曲中交缠深埋着他要失去爱尔玛的恐惧,那么同一时期他要在慕尼黑首演的第八交响曲,就是他对她无尽深爱的一个指天誓地的明证。他把此曲题献给她时说："这难道不像是一项盟誓?"而在排练期间，他写给她的情书一封接着一封,最后的一封是这么写着：

这八个星期来我第一次（事实上是我有生以来第一次)感受到爱所带来的至福之乐,这是个全心全意在爱的人，知道了他也同时在被爱着。到头来我的美梦终于成真："我失去了全世界,但找到了归宿!"



在慕尼黑的第八交响曲首演前的一次排练

在预订1910年9月12日和13日于慕尼黑大型的展览厅举行的首演前没几天，马勒的败血性喉炎又再次发作。在高烧不退的情况下，他凭藉意志力强撑着，才得以及时恢复过来作最后一次总排练。正式演出前他向爱尔玛说："每个音符都是为你而写。"这次演出所动员的阵容着实惊人，单是慕尼黑音乐协会扩增后的管弦乐团规模，就包括84名弦乐手、2座竖琴、22支木管、17把铜管，再加上独立于乐团之外的4支小号以及3支长号，总共是171名器乐手。声乐部分共达858位歌手，其中包括维也纳乐友协会的歌唱协会250人、莱比锡协会250人、慕尼黑中央歌唱学校350名儿童，以及请自柏林、法兰克福、汉堡、慕尼黑、维也纳以及威斯巴登等地的8名顶尖

独唱演员。

这是马勒最后一次在欧洲指挥演出，也是他有生以来最成功的一首凯歌，他一生奋力不懈的艺术追求与坚持，在此集毕生之力绽放出璀璨的光芒。爱尔玛和布鲁诺·瓦尔特两人对此盛会有如下描述：

马勒一出现在指挥台上,全体听众倏然起立,然而现场却是鸦雀无声,一片静默,这种表现真是一个艺术家所能获得的最高敬意。……紧接着马勒如同神启或施展魔力，一挥手间将如是壮盛的音流，化而为奔涌迸发的明光。这真是远超乎言语所能形容的经验。同样令人难以置信的是，演出一结束就激发出狂热的反应。全场听众涌向台前,足足为马勒鼓掌喝彩了半小时。

爱尔玛·马勒:《回忆录与书信集》

庞大的演出上下一心,各司其职,巨匠大师的手顺其自然的无为而治。全部演出者都出于肃穆而昂奋的心境,尤其是儿童合唱团,他们从一开始就把一颗心系于他身上。当他在上千名的演出者前就位,巨大的展览厅中成千上万的听众突如其来爆发出热烈的掌声,真是何等的壮观。其时命运已经注定,这是他英年早逝前的最后高潮。但现在他奋力召唤造物之圣灵,是它赋予了他创作出此曲的力量。他毕生深深渴慕的心声在众口同声中唱出：“照亮我们的觉知,以大爱充盈我们的心!”在最后一个音符终止处,听众的喝彩鼓掌声轰然雷动,马勒攀上演出平



马勒最后一张照片，摄于他 1911 年春天返回欧洲的船上

台的台阶，最上面就是儿童合唱团，他们倾尽全力鼓掌喝彩，他同每一双伸出的手相握，沿着平台向右走去。

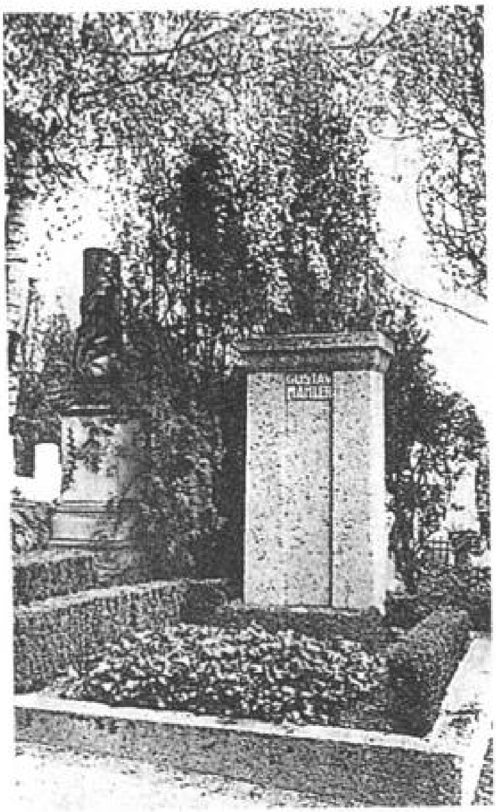
布鲁诺·瓦尔特：《古斯塔夫·马勒》

马勒生命篇章中令人心酸的最后几页，所幸相当短暂。在纽约勉力指挥完最后一场音乐会的马勒，终于因为喉咙感染的宿疾发作，一次比一次严重，被迫放弃余下的爱乐乐季。他在纽约的医生约瑟夫·法兰科（Joseph Frankel）为他抽血化验，证实了是急性的链球菌感染，他当即要马勒到巴黎另就名医，因为那里在巴斯德发现细菌后，成为当时最先进的细菌研究重镇。巴斯德协会的权威学者安德烈·桑特梅斯（André Chantemesse）对马勒作过血液检验后，如获至宝的宣称这是他所见过的发展得最为彻底的链球菌感染病例，但说到治疗，当时尚无能为力。

马勒这时的病情已经如同打摆子一样，似乎才见好转就又马上恶化。爱尔玛回忆说，他们初抵巴黎时，他的精神突然一振，仿佛欧洲这块土地真如他一向所言，对他有着身心两方面的疗效。他从病榻上起来自己穿衣刮胡子，梳整一番后，说他感到胃口大开，还坚持要驱车游览花都。爱尔玛写道："他上车时仿佛没事一样，但下车时已经气如游丝。"

从这之后，他的病情急剧恶化，众人束手无策之余，只能抱着最后一线希望，从维也纳医学院延请到著名的血液病理专家弗朗茨·夏沃斯代克（Franz Chvostek）教授。然而，他同样爱莫能助，他唯一的建议是可以把马勒送回维也纳，这或许会对病人产生一些心理效用。

维也纳，这是他年少以来诸多伟大梦想所系之地，他曾在这里意兴风发，也在这里饱尝挫折，但这里终究是他


位于格林辛墓园的马勒之墓

唯一的音乐和心灵的故里。他住进了维也纳一所疗养院，包括阿诺德·伯林纳、布鲁诺·瓦尔特在内的老朋友围在他身侧。瓦尔特写道："他躺在那里，受尽那看不见的病魔的折磨，而肉体的磨难也侵蚀到他的心灵，他的情绪阴沉而难以接近。"马勒最想知道的是朋友的消息，他念念不忘心高气傲的勋伯格以后不知由谁来照顾，甚至他还有力气对维也纳歌剧院的现状发了一番恨铁不成钢的牢骚。他把未竟稿的第十交响曲交由爱尔玛全权处置，他自从返回到巴黎以来，一直未再着手此曲，显然此际他已经一切听天由命。

他的意识状态很快趋于消散，甚至连最亲的一个妹妹贾丝汀娜都认不出来，贾丝汀娜为此掩面夺门而去。他一步步陷于昏迷状态中，这时他口中喃喃自语的，只剩下爱尔玛的名字。"我的小爱玛"，他一遍又一遍地念着。

1911年5月18日晚刚过11点钟，马勒溘然长逝。和贝多芬一样，他也是在雷电交加的暴风雨中过世的。他临去之际口中的最后一句话是"莫扎特"。

他的后事依照他生前的意愿，葬在维也纳格林辛

(Grinzing)的墓园,和他的大女儿"布琪"长相为伴。他的墓碑也依其所愿,只简单地刻着"古斯塔夫·马勒"的名字。"前来探访我的人会知道我是谁,其他人也就不需要知道了。"

5月19日举行的简单肃穆的告别仪式中,行执绋之礼的布鲁诺·瓦尔特写道:

我们把灵柩抬入格林辛墓园时,霎时间风雨大作,雨势之大几乎使仪式无法继续进行。一大群前来送葬的群众,人人静默不发一语。在灵柩安放进墓穴的那一刻,阳光穿破乌云照映大地。

然而,马勒的故事并没有就此终结。在他与世长辞六个月后,布鲁诺·瓦尔特在慕尼黑指挥首演了《大地之歌》。又过七个月,他在维也纳让世人首次聆听到第九交响曲。马勒穷毕生之力创出的交响大千世界,至此算是功德圆满地尽现世人眼前——至少当时的人是这么认为。

阿诺德·勋伯格在1912年写道:

我们对(马勒的)第十交响曲(和贝多芬的情形雷同,只有残稿存世)所要诉说的,将和我们对贝多芬或布鲁克纳的一样,只能是一知半解。似乎第九是一个极限,想要超越它就只能离世而去。似乎第十所要诉说的,不是我们所应知道的,因为我们还没准备好。写下第九的人,已

经和来世离得太近。也许人世的亘古疑团，可以因那些先知先觉者写下一首第十而解。然而这一天或许不会到来。


卡尔·莫尔所套制的马勒遗容

当勋伯格写下这段文字，他和绝大多数人一样，实际上并不晓得马勒的第十交响曲究竟完成到何种程度。第十的乐稿一直为爱尔玛所牢牢守护着，只有她一人曾看过马勒这项遗物。到1924年，她才终于打开闭锁，要求刚迎娶她和马勒的女儿安娜的23岁作曲家欧涅斯特·克瑞耐克(Ernst Krenek)“续完”这首作品。当时他们并没有想到像戴瑞克·库克后来所做的一样，整理出一个“演出用”的版本，而克瑞耐克审视过乐稿，认为要据此续完全曲没有可能，不过他还是作了他能力范围内的一件事，即将两个面貌几近完整的乐章，即开头的慢板乐章和篇幅精短而气氛诡谲的“炼狱”(Purgatorio)乐章[其中取用《青年的魔角之歌》中的歌曲《尘世生活》(Das Iridische Leben)中阴影憧憧的持续低音手法]，整理出总谱来首演。然而，仅

仅这两个乐章是难以令听众掌握到此曲内涵的。

自此，马勒的第十交响曲成为举世关注的一个议题。经马勒传记学者里夏德·斯派希特(Richard Specht)的大力游说,爱尔玛同意将乐稿以照相摹本方式印行,而斯派希特经过一番研究,发现此曲并不只是些残金断玉,只要有“一位学养兼备的音乐家,对马勒衷心爱好并熟悉其乐风”,就有办法将之补足为可供演出的首尾俱全的乐曲。后来有人依此建议找上了俄国作曲家肖斯塔科维奇,勋伯格也被探询其意愿,但两人都基于一些顾虑而不愿担当此责。一直到 1960 年,时任英国广播公司(BBC)音乐撰述的戴瑞克·库克，为了推出马勒百年诞辰的纪念节目，着手撰写了一本马勒作品的研究小册子。他很快就了解到以当时有关第十交响曲的有限资料，实在无从勾勒出此曲的庐山真面目，于是自己以照相摹本的原始乐谱为第一手资料深入研究，结果发现这整首乐曲实则已经通体大备，而非一向认为的零散不全。他写道：“主导的旋律线已经完成,九成以上的和声和对位手法更是马勒的本色,而且是最为炉火纯青的马勒。”

库克修订出的初版中,两个谐谑曲乐章都还不完整,BBC 在 1960 年 12 月 19 日的广播中首度将之呈现于世人面前，由贝托德·戈特施密特（Berthold Goldschmidt）指挥爱乐管弦乐团演出。

这之后又出现一段空白时期，因为爱尔玛在布鲁诺·瓦尔特的影响下，下达了库克的全曲版不得再作演出的禁令，尽管她和瓦尔特都没听过其演奏或看过其曲

谱。一直到瓦尔特于1962年过世,指挥家哈洛德·彭斯(Harold Byrns)才说服了爱尔玛—聆戈特施密特1960年演奏的录音。库克记述说，她“为这音乐感动得潸然泪下,坦承说她从来不知道‘这其中有如此深刻的马勒’”。1963年5月8日,她授权库克以及BBC可以在世界各地演出此曲。1964年8月13日,此曲再次以新的完整面貌在伦敦的皇家阿尔伯特厅呈现在世人面前，由戈特施密特指挥伦敦交响管弦乐团演出。

布鲁诺·瓦尔特之后,还有不少名重一时的音乐家,诸如列奥纳德·伯恩斯坦、拉斐尔·库伯利克（Rafael Kubelik)、皮埃尔·布莱(Pierre Boulez)以及卡罗·马利亚·朱里尼（Carlo Maria Giulini）等，都对库克的“完成版”马勒第十交响曲表示了不以为然的态度。然而库克本人已经言明在先,他修订的曲谱“并不是作为一件‘续貂之作’或是重新改写之作。……一言以蔽之,它代表的是此曲在马勒去世前所达到的阶段，而出之以实际可行的演出用版本”。如此所呈现在我们眼前的只是让我们得窥马勒去世时所达到的全新创作情境。诚如库克所言:“它明白地显示了马勒没有进一步投身于死亡挥之不去的阴霾,而是转而趋向于一个生命力勃发的创作观。”以两个谐谑曲乐章为例，其中所迸发出的酣畅活力与生命气息，乃是马勒前所未有的一种新貌。更具不凡意义的是，他再没有一首交响曲，像此曲一样成为20世纪音乐的先河,直接下开贝尔格,以及欣德米特、肖斯塔科维奇、布里顿等人的传承血脉。

换言之，若是少了马勒第十交响曲此一环节，我们对他的毕生创作将会有难窥全豹之憾。如同库克所言，若能假以时年，马勒不消说会在“无数细节上……进一步扩充、修润以臻于完美”，但以其现有的面貌，已经有醍醐灌顶之效，让我们不禁要遥想马勒神来之笔之下还有多少未及面世的瑰丽篇章。库克说得好：“马勒为死神夺去之时，体内仍有旺盛的生命力；第十交响曲显示了第九交响曲只是一个阶段，就和第六交响曲一样，他挺身迎向并战胜了这个阶段。”

最能印证这几句话的，莫过于最后一个乐章。低音鼓上一记闷浊而无情的重击，敲碎了前面第四乐章渐行渐远的余韵，同时揭开马勒艺术生命这段最后的历程。低音号和圆号的呜呜，进一步撒下灰暗的弥天巨网，死亡的身影宛然显现。马勒在这里的曲谱上写着：“只有你知道这是什么意思。”这当然是写给他的爱妻爱尔玛的私人注记。她后来在其《回忆录与书信集》中透露了这一个秘密：

一名年轻的艺术学生，玛丽·乌恰修斯（Marie Uchatius）这天前来美杰旅馆拜访我。我们听到一阵嘈杂声，于是从窗口探头出去，看到中央公园这一侧的大街上，有一队长长的行进行列。这是一名消防队员的出殡仪式，我们从报上看到过他英勇殉职的报导。当执绋人群行到靠近我们窗口正下方时，队伍停了下来，一名主祭者站了出来，作了一番短短致辞。我们在11楼，他说了些

什么我们只能出以意会。他致辞完毕停了一下，接着有人在一面鼓上一击，之后一片死寂。行进队伍这才继续前行,仪式算是结束。

这一幕让我们感动得热泪盈眶,我心中突然一惊,急忙抬头望向马勒的窗口。然而，他也同样从窗口探出身来，脸上早已泪流满面。那一记短短的鼓击让他留下难以磨灭的印象,后来遂将之取用到第十交响曲中。

这代表无所逃避的死亡当头棒喝，它前后重重敲响了六次，一直到慢板乐章夺人心魄的高潮时刻乍然重现。在管弦乐团排山倒海的九个不谐和音的狂涛中，小号以石破天惊的持续高音 A 穿云而出，这鼓声才不复得闻。至此回忆如潮涌现，全曲一开头枯淡的中提琴旋律由圆号重新奏出,乐章自此进入行极而复的尾声,在如汪洋的乐流中，人世的大喜大悲尽皆汇聚融合而归返于一。以音乐学者米歇尔·肯尼迪的话来说,这是一首“生命和爱的浩然长歌——其乃马勒所有交响曲最为感人肺腑的一个收束，也是他的精神勇气最终战胜死亡的明证”。

这就是第十交响曲给予我们的珍贵启示。马勒不再像他在《大地之歌》以及第九交响曲的结尾处,以平静但无可奈何的委顺心境回顾他的生命历程，而是以完满俱足的心灵迎向未来，浑然散发着前所未有的决心与希望。对马勒这样终其一生追寻不懈的求道者，再没有比这更为贴切的墓志铭。

马勒创作的最高价值，并不只是由于他的秉性大胆创新而特立独行，能够表现出一种令人感动的与时俱进的精神，而是由于他在求新求变之余，更能灌注之以美感、神髓和性灵，发而为浊世清音，并以永恒的艺术表现力和高贵的人性为其本源。也正因为此，这些乐曲直至今日仍历久弥新，未来也将经得起时间的淘洗。

布鲁诺·瓦尔特:《古斯塔夫·马勒》

附　　录

马勒的音乐精神

马勒的音乐是后期浪漫主义音乐的总结和极致。在他那里,这种浪漫主义的所有魅力——它对大自然、神秘主义、民间艺术、文学、哲学以及对复杂的配器、独特的音色、多变的色彩、庞大的乐队的偏爱显露无遗。同时,他的音乐也是对人类生存状态以及新的音乐形式的预言。马勒对人类理想的幻灭、对死亡深刻的恐惧、对命运不安的预感,深深地吸引了20世纪一代又一代知识分子;他崭新的音乐语言——配器的变异效果、奇异色彩、特殊组合,大小调之间不息的互动、调性的含糊隐晦、不和谐音的运用和保留等等——使他成为新一代更前卫的音乐家的偶像。他在思想和艺术上的承前启后,犹如19世纪初的贝多芬,是联结19世纪和20世纪的桥梁。

在欧洲，几乎没有一座城市像维也纳那样热衷于音乐生活。几个世纪以来，哈布斯堡家族统治的奥地利

(1273—1918 年)既无强烈的政治野心,又无巨大的军事行动。在松散的神圣罗马帝国(926—1806 年)当中,奥地利邦特别是它的首都维也纳显得格外繁荣昌盛,到 20 世纪前后已是一派歌舞升平的气象。居住在这座城市的皇帝大多是狂热的音乐爱好者。玛丽亚·特丽莎女皇(1745—1765 年在位)曾让格鲁克指导她的女儿们的音乐教育,莫扎特作为神童在她的宫廷里大放异彩。约瑟夫二世(1765—1790 年在位)作为一位行家和莫扎特一起讨论过这位古典大师的歌剧作品。利奥波德二世(1790—1792 年在位)自己就作过曲。这个城市在马勒之前已出现过八位不朽的音乐大师——格鲁克、海顿、莫扎特、贝多芬、舒伯特、勃拉姆斯、约翰·施特劳斯和布鲁克纳。欧洲文化的各种潮流都在这里汇聚。这座城市把德意志、斯拉夫、匈牙利、西班牙、意大利、法兰西、佛兰德斯的文化传统熔于一炉,使之成为独特的奥地利文化、维也纳文化。这座城市与大自然融为一体,居住在城市边缘的市民很难明显地感受到葱郁的山林、绿色的田园是怎样变成城市的建筑、街道。维也纳在表面上成为每位不懈于博采、热衷于创造、陶醉于生活的艺术家的最"温暖"、最"舒适"的巢穴。但必须看到,它对原创性音乐家的爱恋总有生前和身后之别,许多这样的作曲家生前在这里总是潦倒不堪或受到排斥,得不到青睐。

马勒生活在弗朗茨·约瑟夫一世(1848—1916 年)的奥地利帝国(1804—1867 年)和奥匈帝国(1867—1918 年)。在欧洲历史上很少有哪位皇帝像弗朗茨·约瑟夫那

样统治过如此广阔的疆域。他治下的领土包括今天的奥地利、匈牙利、斯洛伐克、斯洛文尼亚、克罗地亚以及塞尔维亚、罗马尼亚、波兰、乌克兰和意大利的一大部分。在民族主义者的眼里这位皇帝是罪恶的,他剥夺了这些民族独立自由的权利,他给统治下的各民族制造了一个庞大的监狱。不过他犯下的罪行同数十年后第三帝国给这些民族制造的战争、种族灭绝、恐怖统治相比是小巫见大巫了。他对犹太人的宽厚、对奥地利人的仁慈给整个帝国带来了和平和经济的繁荣。尽管他和前两位皇帝——弗朗茨二世(1792—1835年在位)、费迪南一世(1835—1848年在位)一样对艺术方面的事情已不再感兴趣。他在位期间,除了阅览军队花名册以外从未读过一本书,甚至对音乐流露出反感;但他对文化艺术领域特别优待宽容。这样,维也纳依然保持着自格鲁克、海顿、莫扎特以来培育的伟大的音乐传统和氛围。不过在约瑟夫一世统治时期,贵族都放弃了传统的对音乐赞助的态度,艾兹特哈齐家族对海顿的赞助,劳伯科维茨、金斯基、华尔斯坦家族对贝多芬的支持,这样的黄金时代已一去不复返了。贵族赞助传统的消失,一方面使许多作曲家失去了安心创作的条件,并使他们开始关注生存和创作的关系;另一方面,他们也获得了更为广阔的创作空间。市民阶层——特别是犹太市民从贵族那里接过了支持音乐的接力棒,开始孕育着布鲁克纳、勃拉姆斯、约翰·施特劳斯、雨果·沃尔夫这样伟大的音乐家。这些市民知道只有对维也纳音乐的热爱,才算得上是真正的维也纳人,才具有维也纳人

的灵魂,才无愧于生活在这个美丽的城市。

就在这种政治和文化背景下,马勒1860年出生于奥匈帝国治下的波希米亚。尽管父亲只是一个小酒厂的老板,粗暴鄙俗,但他很早就发现了孩子非凡的音乐才能。马勒6岁就开始学习钢琴,15岁被送到维也纳音乐学院,学习钢琴、和声和作曲,并成为当时被冷落一边的布鲁克纳忠实友好的追随者。马勒是作为乐队指挥开始音乐生涯的。这同莫扎特、贝多芬作为演奏家开始的音乐道路完全不同。这种差异形成了他对交响体裁作品的强烈偏爱。1880年,20岁的马勒离开大学,辗转于奥匈帝国各地——就任奥地利的哈尔、莱巴赫(今天的卢布尔雅那)、奥尔米茨、卡塞尔、布拉格、莱比锡等地乐队指挥,逐步建立了他杰出的指挥声誉。1888年,马勒任布达佩斯歌剧院的首席指挥,他的指挥才华和管理乐队的行政能力首次得到了全面发挥。1889年,他的第一交响曲(《巨人》)由他亲自指挥在那里上演。

1891年马勒去汉堡任歌剧院首席指挥,组建了一支出类拔萃的歌唱家队伍,并把他们训练成能歌善演的人才,藉此传播了瓦格纳的《尼伯龙根的指环》、《特里斯坦与伊索尔德》以及贝多芬的歌剧《费岱里奥》。1894年他又完成了第二交响曲(《复活》)。此后,马勒始终坚持夏天作曲,冬天指挥,处于格外紧张的劳作之中。这种生活和创作方式对现代许多艺术家来说都具有典型意义——一个艺术家经常是一个劳动者,先维持生计,后从事创作。特别是在其创作过于个性化和边缘化,以致缺乏经

济效益时,去做一个辛勤的劳动者更为必要。

1897年,马勒舍弃犹太教,皈依基督教。采取这一步的动机首先是为他前往一个反犹情绪日趋强烈的城市维也纳铺平了道路;另外,马勒这一代知识分子已深深地扎根于奥—德文化之中,感到自己是这一文化的一部分。也就在这一年,他接受了维也纳歌剧院指挥这一具有绝对权力的职位。这是奥地利音乐界最重要的音乐职务了。从1897—1907年,马勒在这里干出了永垂史册的业绩。他以满腔的热情、毫不动摇的理想和献身精神、不屈不挠的意志置身于他力求完美的事业中。他使歌剧院不仅流光溢彩,而且充满了狂风暴雨般的气氛。他所建立的指挥和演奏标准至今依然无人超越;同时他还大胆地改革了歌剧演出的手段和舞台、灯光设施。在他接受维也纳歌剧院指挥一职时,法国马斯奈的作品正红极一时,而到他离职时,他已教会肤浅的维也纳听众尊敬起格鲁克、莫扎特和贝多芬。"我对什么事情都可以让步,但在艺术上——绝不!"这种不妥协的态度必然为他自己树立了许多敌人。在维也纳歌剧院的最后几年,他被一些反对者的阴谋诡计弄得筋疲力尽。尽管他已把维也纳歌剧院改造成欧洲首屈一指的艺术团体,但反对他的阴谋并不因此而收敛和减少。1907年4月,他心爱的长女年仅4岁不幸夭折,紧接着他又发现自己患有心脏病。死亡的阴影压得他喘不过气来。他被迫辞职。

1908年1月他接受了纽约大都会歌剧院的邀请,指挥瓦格纳的《特里斯坦与伊索尔德》上演,并接受其聘请

担任指挥。他希望在50岁前挣足钱来安度晚年,以从未有的安静心灵来从事作曲。疲于奔命在指挥和作曲之间,不仅使他心力交瘁,而且难免分心。1909年他又担任了纽约爱乐乐团的指挥。强烈的个性使他在纽约的三年生活一直处于动荡之中。这位连奥地利皇帝都不敢干预的大师在那里依然受到人们的非议和排斥。

1911年,马勒在和纽约爱乐乐团共同度过一个繁忙的演出季后,受链球菌的感染病倒了。他决定前往巴黎治疗。然而,一切都表明这是徒劳的。最后,他黯然神伤地返回了让他爱恨交加的维也纳。5月18日临终前,他躺着用一个手指在被子上指挥,嘴里一直念叨着一个名字——莫扎特。不知是他意识到死亡使他即将远离莫扎特,还是他希望快点去天国会晤这位先去的大师。不过有一点是确定的,死亡就是再也听不到莫扎特的音乐,这种音乐代表着人世间一切美好的东西。这就是死亡最大的悲哀。

按照马勒的意愿,他与四年前故去的女儿合葬。一个从未安静过的灵魂终于无声无息了。

马勒的音乐今天看来依然是一种边缘的音乐,它以异乎寻常的形式表达了异乎寻常的情感、体验和思想,是知识分子文化的极致表现。它游离于现实的、当下的中心话题,突破先验理性、传统观念的坚硬冰层,充分凸现了这种文化的独创性和独特性。结果是它只能受到不太多的知识分子的衷心热爱。

马勒是一个彻头彻尾的浪漫主义者。他的创作和他的内心体验紧密相联。一旦他的内心处于静止状态,他

的笔也就缠涩无力了。强烈的情感冲动、丰富的想像力、大型的管弦乐队是他创作不可缺少的三个支点。澎湃激昂的热情、浓郁的哲学色彩、宏大广阔的自然场景、丰富多彩的配器和音色都使他的音乐具有浪漫主义包孕宇宙、气吞山河的力量和气势。

作为一个浪漫主义者，音乐对他来说是一种神秘的语言，传达着宇宙和灵魂的全部奥秘。马勒的交响曲几乎包含了19世纪整个浪漫主义音乐的所有主题：大自然、民间传说、人类的博爱、对上帝的信仰、悲观主义、对命运和死亡的思考、神秘主义、感伤主义等等。他的交响曲是维也纳古典音乐(包括古典主义和浪漫主义)的最后高峰。它们结构庞大，构思宏伟。在这方面，前辈中无人可与之比肩。他的九部大型交响曲均具有浓郁的抒情色彩，奥地利的流行歌曲和维也纳的圆舞曲的欢乐精神融注其中，使其生机盎然。绵长的音乐线条、富有表现力的和声以及对音乐色彩的敏锐把握，都使他跻身于最杰出的交响乐大师和配器法大师的行列。他还经常采用室内乐的手法来处理大型交响乐的音色表现，使音乐织体清澈明亮，从而避免了因采用大块的音响所造成的凝重效果。这种手法在后来肖斯塔科维奇的交响曲中表现得更为明显。在他的交响曲中，通俗的乐句和深奥的乐句双管齐下，错综复杂的转调和明确的调性相辅相成，难以捉摸的复调手法和大胆革新的和声配器相互交织，使他的交响曲一点也不落俗套，给人以巨大的“陌生化”的刺激和震撼。

尽管今天我们视马勒是一个了不起的作曲家，但在

他生前，人们却对他毁誉参半。许多人认为，他只是一位杰出的指挥家。他的音乐作品都是夏季休假中创作的。为了获得指挥家的声誉和谋求生计，他难免顾此失彼。不少音乐专家还认为他的作品感情过于泛滥，结构松弛拖沓，并且有哗众取宠之嫌。他只是一个冒牌的、勉强过得去的作曲家。但是他的极少数门生和仰慕者对他佩服得五体投地，几乎达到了狂热的地步。里夏德·施特劳斯、布鲁诺·瓦尔特、维尔伦·门盖尔贝格、奥托·克莱姆佩莱尔、阿尔班·贝尔格、安东·韦伯恩都对他的作品大力支持。到了本世纪60年代，最伟大的指挥家伯恩斯坦、布莱兹、海廷克、库伯利克、索尔蒂、卡拉扬对他的作品竭力诠释，他的作品成了这些指挥家表演指挥艺术的巨大试验场。其中动荡不安、神经质般的情感越来越多地赢得现代知识分子的共鸣。他的交响曲已被普遍认为是19世纪与20世纪、传统维也纳古典音乐和新时代音乐的桥梁。勋伯格把他作为一位传统的作曲家，同时又认为他是一个拓荒者。他的音乐在当时令青年人耳目一新，而对现代人来说，其动荡不安、纷繁复杂的特性更具有说服力。

马勒的交响曲是一个集大成的熔炉，其中不仅有维也纳古典音乐的优雅、甜美，也有维也纳人不曾有的自怨自艾、悲天悯人的悲观主义气质，更有德国人才有的神秘主义和哲理色彩。就这样，他把奥地利的音乐提高到前所未有的精神高度和水准。另外，他的音乐对奥地利田园的刻画和山林风光的描绘，美轮美奂、栩栩如生，几乎

无人可出其右。他的交响乐有时难免给人以过于庞大、芜杂的感觉，但其中的一切都出自于他自己的感受。童年时兄弟的夭折、中年时慢性病的纠缠、晚年时女儿的早夭和自己的心脏疾病，都使马勒难以摆脱浓郁的悲观主义情结。尽管如此，他通过时而爆发无羁、时而隐忍不发的力量，生机勃勃地把这种情结提升到人类精神的高度。这种把个人化的东西转化为非个人化精神所形成的张力，撞击着20世纪知识分子动荡不安的灵魂。

马勒扩大了贝多芬在第九交响曲中始创的声乐交响曲的概念，他的四部交响曲——第一、第二、第三、第八以及《大地之歌》都不同程度地采纳了人声。更重要的是，他的交响曲同其艺术歌曲有着不可分割的紧密联系。他的第一交响曲同声乐套曲《旅行者之歌》，第二、第三、第四交响曲同声乐套曲《青年的魔角之歌》在主题上有着直接的联系；第五、第六、第七交响曲又同声乐套曲《亡儿之歌》在内容上相互渗透。马勒的这三部著名的声乐套曲是他交响曲的“草稿”，他的交响曲则是这三部套曲内涵的延伸和扩展。因此，他的艺术歌曲为阐释他的交响曲提供了最好的证据。

马勒的艺术歌曲是舒伯特、舒曼、勃拉姆斯之后的又一个高峰，雕琢精心，且用乐队伴奏，表现了马勒对交响乐的偏爱。《旅行者之歌》里充满了舒伯特式的渴望，是他失恋的产物——一位遭到恋人拒绝的青年在地球上孤独地行走。歌词由马勒原创。《青年的魔角之歌》是受到一部同名的德国古代民间诗歌集的刺激而创作的。这部

编纂于19世纪初的诗集是后来一代又一代浪漫主义艺术家的灵感来源之一。《亡儿之歌》是根据德国浪漫派诗人吕克特充满感伤的诗篇创作而成的。这些声乐作品具有同舒伯特、舒曼、勃拉姆斯的艺术歌曲完全不同的气质。器乐部分的交响化使艺术歌曲失去了钢琴和人声配合的亲切感和私下感。在交响乐的海洋中，声乐变成了一次冒险的远航。

马勒是一位十分博学的音乐家，对当时德国浪漫主义的杰出诗人都十分了解。但令人奇怪的是，他并不像同时代的沃尔夫、里夏德·施特劳斯、勋伯格以及更早一些时候的声乐作曲家广采博收当时著名的诗篇，而是集中于古代民歌集《青年的魔角之歌》和吕克特的诗歌。并不是马勒熟悉的其他德国诗歌缺乏艺术价值，而是因为吕克特的诗和《青年的魔角之歌》中的诗具有未受驯服、难以控制的激情，同时不乏精雕细作的技巧。它们所具有阴暗而温柔的色调，散发出来的敏感、悲哀、嘲讽、欢乐和忧郁的气息，都是马勒从内心里喜爱的。它们犹如浪漫主义激情的调色板，让马勒描绘了孤独的忧伤、死亡的恐惧、无奈的退隐和对生命的渴望；同时，这些诗歌所表现的反讽的力量、短暂的欢乐、情绪的巨大变化也让马勒在悲哀中感到兴奋和宽慰。

对马勒的同时代人来说，马勒的音乐是一个新的世界，连马勒自己也为他的某些灵感所震慑。他新颖的特征不仅在思想感情、音乐形式上孕育着未来的种子，而且这一未来也是马勒不可预料的。如果不是1911年因疾病

突然终止了他的事业，这一未来一定会令他胆战心惊。马勒对古典艺术一直保持着无限的崇敬和依恋，这种心态几乎使他多次丧失了创作能力。同勃拉姆斯全身心地在爱好和创作上都认同古典艺术不同，马勒具有敏锐的现代感受力和气质，因此，对古典的崇敬和依恋会压抑、扭曲，甚至毁灭他发自内心、而非哗众取宠的创造力。他是在创新和怀念的极端张力中进行艺术创作的。他的音乐的现代性不是人为的，而是自发的、天然的。他的音乐一头联结着一个辉煌的、但无可奈何花落去的太平世界，一头联结着动荡不安的、纷繁冗杂的现代世界。他的音乐一方面展示了人类对生命、理想、诗意美妙的向往，一方面又显露了人类对死亡、孤独、失落无法逃避的恐惧。他的音乐融古典与现代、过去与未来于一体，集健康与病态、庞大宏伟与精微细巧于一身。无论在怎样的情况下，其激情和力量震撼人心，势不可当。

他的音乐超越庸俗无聊的琐碎生活，使人始终高高在上，升举于空中或高山之巅，注视着人类，凝望着自我，保持着精神的纯洁、力量和高贵，保持着一个独立的人的失望和希望、痛苦和欢乐……

他的音乐是来自人类精神边缘的声音，但犹如一束强光，眩人眼目；犹如冰峰上吹来的清风，沁人心脾。这种声音使人的灵魂新鲜，永不腐朽……

他的音乐“在那无际的太空，放射着蓝色的光芒。永远，永远……”